Ch. Oeser's Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der ...

Tobias Gottfried Schröer, August Wilhelm Grube

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Ch. Oeser's

Briefe an eine Jungfrau

über die

Hauptgegenstände der Aesthetik.

Ein Weihgeschenk

für

Frauen und Jungfrauen

Zwölfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Bearbeitet und herausgegeben

von

A. W. Grube.

Mit 15 Stahlstichen und vielen Holzschnitten.

Leipzig.
Friedrich Brandstetter.
1871.

Digitized by Google

BH193
O4
1871

Ueberſetzungsrecht vorbehalten.

Digitized by Google

Zum Angebinde.

Roſen grüßen Dich ſchweſterlich heut am feſtlichen Tage;
Roſig iſt ja Dein Herz, roſig Dein heiterer Sinn.
Alle die übrigen Kinder der ſchön aufblühenden Erde
Sind doch der Roſe nicht gleich, iſt mir doch keine ſo lieb:
Wahr iſt ſie, ſie täuſcht nicht mit ihrem ſchimmernden Kleide,
Das mit der Farbe Schmelz liebliche Düfte vereint.
Gut iſt ſie dem Guten, der ſanft ſie pflückt und mit Liebe,
Aber ſtrenge der Hand, die ihr mit Ungeſtüm naht.
Schön iſt ſie, o ſchön! und alle Grazien flechten
In den ſchwellenden Kelch himmliſche Anmuth hinein.
Bleib' Du der Roſe gleich, o liebliches Mädchen, und liebe
Innig und ewig: was wahr, liebe, was gut und was ſchön!
Dann umblühen Dein Leben die freudeſtrahlenden Roſen;
Welken ſie draußen auch hin, blüh'n ſie im Herzen Dir auf!

M30987

Digitized by Google

Vorwort zur vierten Auflage.

Es ist immer eine ebenso schwierige als undankbare Aufgabe, das Werk eines Andern neu zu bearbeiten, d. h. es zu verändern, umzugestalten, zu verbessern, *ohne seinen ursprünglichen Charakter zu ändern*. Als die löbliche Verlagshandlung bei mir anfragte, ob ich nicht geneigt wäre, eine vierte Auflage des „Weihgeschenks" zu veranstalten und dabei diejenigen Erweiterungen und Verbesserungen vorzunehmen, die ich für nöthig erachten würde, war ich im Begriff, das übersandte Buch, ohne es gelesen zu haben, zurückzuschicken. Doch die Erwägung, daß eine für die ästhetische Bildung des weiblichen Geschlechts verfaßte Schrift von sehr großer Bedeutung sei für die sittliche Bildung unsers Geschlechts überhaupt, trieb mich an, das Oeser'sche Werk näher anzuschauen. Die Grundlage gefiel mir. Ich fand vor Allem den Gedanken, in der ungezwungenen Form vertraulicher Briefe die wichtigsten Gegenstände der Aesthetik so zu behandeln, daß Frauen und Jungfrauen eine zugleich anziehende und bildende Lectüre daran fänden, höchst praktisch, auch die einfache gemüthliche Darstellung dieser Idee im Ganzen entsprechend. Für den wichtigen Abschnitt „über Poesie" war darin ein glücklicher

Griff gethan, unſern Dichterfürſten Goethe zum Mittelpunkte der Betrachtung zu machen, und mit dem Auge Deſſen die geſammte neuere Literatur zu überſchauen, in welchem ſich alle Strebungen wie die Strahlen in einem Mittelpunkte vereinigen.

Ich entſchloß mich zu einer durchgreifenden Bearbeitung des Werkes. Manches Oberflächliche mußte geſtrichen, mancher halbwahren Anſicht auf den Grund gegangen, mancher Lücke abgeholfen, ja auch mancher Brief neu geſchrieben werden, wenn die Arbeit den geſteigerten Anforderungen der Gegenwart genügen ſollte. Es mußte aber auch das hinzukommende Neue mit dem vorhandenen Alten zu einem Guſſe verſchmolzen werden, um den harmoniſchen Eindruck des Ganzen nicht zu ſtören. So iſt das Buch ein neues Werk geworden und doch das alte geblieben. Die Ausſtattung aber iſt ſchöner und reicher geworden, da der Herr Verleger für Ausführung der Kupfer kein Opfer geſcheut hat, die beſten Künſtler zu gewinnen.

Und ſo möge denn das Büchlein wiederum hinauswandern in die Gauen des lieben deutſchen Vaterlandes, um zu den alten Freunden neue zu werben; es möge der verkehrten, unſittlichen Leſeſucht unſerer Tage kräftig entgegenarbeiten und den deutſchen Frauen und Jungfrauen ein wahres „Weihgeſchenk“ werden, indem es Herz und Sinne heiligt für jene Schönheit, die nicht bloß auf Augenblicke ergötzt und wie eine Blume dahin welkt, ſondern welche ohne Aufhören ihr roſiges Himmelslicht ausgießt über das Grau der armen Erde, um dieſe zu verklären im Licht-

glanz einer ſchöneren Welt. Das wahrhaft Schöne iſt ja auch das Gute, die goldene Frucht in ſilberner Schale.

Hard, am Bodenſee.

A. W. Grube.

Vorwort zur fünften Auflage.

Ich habe mich bemüht, bei der neuen Auflage dieſes Werkchens daſſelbe ſoweit zu vervollkommnen, als es die urſprüngliche Anlage deſſelben nur irgend geſtattete. Dieſe Anlage habe ich aber abſichtlich beibehalten, ihrer Einfachheit willen, da ich glaube, daß in einer mehr dem Geſpräch als der gelehrten Abhandlung ſich nähernden Weiſe der Zweck dieſer Briefe am beſten erreicht wird. Manche ähnliche Werke fehlen darin, daß ſie dem Anfänger ſogleich alle Geheimniſſe der Kritik eröffnen, alle Feinheiten der Analyſe vorführen wollen, anſtatt vor Allem zur eindringenden Anſchauung und beſonnenen Beobachtung anzuleiten. Für die weibliche Jugend bedarf es vorzugsweiſe der Einführung in einen nicht zu großen, feſt umgrenzten und dabei auszufüllenden Kreis; gerade durch dieſe Beſchränkung wird der Trieb zum Weiterſtreben und die Luſt am ſelbſtthätigen Nachdenken rege erhalten, während im andern Falle, wenn gleich mit der Grundlegung eines großen ſyſtematiſchen Baues begonnen wird, der dann unvollendet bleibt, ein hohles Raiſonnement an die Stelle der Anſchauung geſetzt wird.

Es geziemte ſich, daß die Bildniſſe unſerer beiden Dichterfürſten Goethe und Schiller, in deren Ideenreich heimiſch zu machen ganz beſonders der Zweck dieſes Buches iſt, auch den ſchönſten Schmuck deſſelben bildeten. Die Veränderungen, welche im Uebrigen mit den Illuſtrationen vorgenommen worden ſind, werden gewiß Billigung finden, wie denn eine Vergleichung dieſer neuen mit der ihr vorangegangenen Auflage darthun mag, daß es an ſorgfältiger Berückſichtigung des Zeitgemäßen nicht gefehlt hat.

Hard, am Bodenſee.

A. W. Grube.

Vorwort zur ſechsten Auflage.

Die fortdauernde Gunſt, deren ſich dies Werkchen erfreut, war mir eine Aufforderung, es bei der nöthig gewordenen ſechsten Auflage abermals einer gründlichen Durcharbeitung zu unterwerfen, manche Reſte aus den erſten Oeſer'ſchen Auflagen zu ſtreichen und dagegen noch manches Neue ergänzend wieder hinzuzufügen. Die Briefe 7, 8, 44, welche neu hinzugekommen ſind, durften in einem Buche, wie das vorliegende, nicht fehlen; desgleichen mußte Brief 51 (über Shakeſpeare) ganz umgeſchrieben werden, denn wenn auch der enge Raum mir bloß Andeutungen zu geben erlaubt, ſo müſſen dieſe doch der Art

ſein, daß ſie zum Beobachten anregen und zu weiterem Nachdenken auffordern.

Der Kupferſtich einer Rafael'ſchen Madonna und die Portraits unſerer Dichterfürſten Goethe und Schiller, nach dem Modell der Weimargruppe photographirt und von Herrn Profeſſor Rietſchel ſelbſt corrigirt, werden den Leſern als neue Zierde des Büchleins willkommen ſein.

Hard bei Bregenz, Ende September 1858.

A. W. Grube.

Vorwort zur ſiebenten Auflage.

Auch dieſe Auflage hat wieder manche Zuſätze und Verbeſſerungen erhalten, namentlich im 19. und 54. Briefe, und ein neuer Schmuck iſt ihr zu Theil geworden durch das Bildniß Leſſing's von der Hand des Kupferſtechers Ad. Neumann nach einem Originalportrait von G. D. May. Jenes Portrait, in Leſſing's jüngerem Mannesalter gemalt, wurde auch von Rietſchel mit Bleiſtift copirt und für ſeine Denkmalsſtatue zu Grunde gelegt.

Hard bei Bregenz, September 1861.

A. W. Grube.

Vorwort zur achten Auflage.

Dieſe neue Auflage iſt wiederum nach Innen und Außen reicher ausgeſtattet worden, namentlich in den Briefen über die Malerei und Dichtkunſt, von denen erſtere auch eine gewiß ſehr willkommene Vermehrung der Illuſtrationen erhalten haben. Der ſchöne, neu von M. Lämmel gefertigte Stahlſtich der Sixtiniſchen Madonna wird dem Buche zur beſonderen Zierde gereichen. Die Literatur iſt fortgeführt, ſoweit es das Bedürfniß nicht gelehrter, aber gebildeter und bildungsluſtiger Kreiſe erheiſchte. Meinem von Anfang an feſtgehaltenen Plane, den Blick auf das Hauptſächlichſte nicht durch Häufung von Namen der Künſtler und Kunſtwerke zu verwirren, bin ich auch dieß Mal treu geblieben. Dagegen habe ich die Ergänzungen einer ausführlicheren Charakteriſtik der Koryphäen unter den Malern und Dichtern zu Gute kommen laſſen, unter letzteren namentlich einem Klopſtock, Leſſing, Goethe, Schiller, Uhland. Für ausführliche Erläuterungen von Gedichten fehlte der Raum; aber an einzelnen Beiſpielen habe ich doch gezeigt, wie man von Innen heraus ein Gedicht anzuſchauen und im Gedicht den Dichter zu erkennen hat.

Hard, im Auguſt 1864.

A. W. Grube.

Vorwort zur neunten Auflage.

Dieſe Auflage hat gleichfalls manche Bereicherungen und Verbeſſerungen erhalten; ſie iſt namentlich mit dem zweiten Briefe, mit dem Holzſchnitte zu Winkelried's Denkmal und mit einem von Georg Meiſenbach in Nürnberg ſehr ſauber ausgeführten Stahlſtich „der Dom zu Köln in ſeiner einſtigen Vollendung" vermehrt worden.

A. W. Grube.

Vorwort zur elften Auflage.

Dieſe neue Auflage hat wiederum bedeutende und durchgreifende Veränderungen erfahren. Die Briefe über Architektur, Sculptur und Malerei mußten, da mit einzelnen Correcturen und Zuſätzen nicht mehr durchzukommen war, neu geſchrieben werden mit ſteter Berückſichtigung der neueſten Forſchungen auf dieſem Gebiete. Desgleichen ſind drei Briefe (31. 32. 33.) über Muſik neu hinzugekommen, welche Weſen und Bedeutung dieſer in unſere ganze Bildung ſo tief eingreifenden Kunſt in ein helleres Licht zu ſtellen geeignet ſind. Endlich ſind noch in den Briefen über Poeſie manche weitläufige Auszüge und Excurſe, die der Unterzeichnete aus allzu großer Schonung noch hatte ſtehen laſſen,

geſtrichen oder gekürzt worden, um für poſitive, den betreffenden Gegenſtand ſchärfer charakteriſirende Bemerkungen und Erläuterungen Platz zu gewinnen. So iſt eine — wenn auch kurz zuſammengefaßte — Charakteriſtik des Minne- und Meiſterſanges, ſowie des Volksliedes neu hinzugekommen.

Auch die Illuſtrationen haben manche Neugeſtaltung und Verbeſſerung erfahren. Da mehrere Stahlplatten unbrauchbar geworden waren, ſo wurden neu geſtochen: Pylonen (Aegyptiſche Landſchaft). — Der Poſeidontempel zu Päſtum. — Alhambra. — Der Apollon vom Belvedere — Die Laokoon-Gruppe. — Die apokalyptiſchen Reiter von P. Cornelius. Ferner zieren das Buch folgende neue Holzſchnitte: Der heilige Teich in der Pagode zu Tſchillambaram. — Perſiſche Säulen von Perſepolis. — Aegyptiſche Säulen von Karnak. — Namen und Titel Ramſes' II. — Doriſche Säule vom Parthenon in Athen. — Der Parthenon auf der Burg von Athen. — Joniſche Säule vom Erechteustempel in Athen. — Korinthiſche Säule vom Denkmal des Lyſikrates in Athen. — Karyatide vom Erechtheion in Athen. — Aſſyriſche ſymboliſche Thiergeſtalt. — Aegyptiſche Sphinx. — Das Lutherdenkmal zu Worms. — Onyxcameo von Athenion. — Antike Silbermünzen ꝛc.

Bregenz, den 18. October 1869.

A. W. Grube.

Inhalt.

			Seite
1.	Brief.	Veranlassung der Briefe	1
2.	„	Die objective und subjective Seite des Schönen	3
3.	„	Von den Kräften der Seele	6
4.	„	Von der Aesthetik	9
5.	„	Aesthetisch und schön	12
6.	„	Die Naturschönheit	14
7.	„	Das Schöne in der Natur und der Natursinn	20
8.	„	Die Landschaft	33
9.	„	Licht und Farbe	43
10.	„	Die Kunstschönheit	49
11.	„	Die Phantasie	54
12.	„	Das Phantastische	62
13.	„	Praktische Aesthetik	68
14.	„	Genie und Talent	73
15.	„	Ernst und Spiel in der Kunst	79
16.	„	Ernst und Scherz des Künstlers	85
17.	„	Das Erhabene, Anmuthige und Reizende	89
18.	„	Von der Eintheilung der Künste	94
19.	„	Von der Baukunst. Die orientalische Architektur. Der griechische Tempel	97
20.	„	Die römische, mittelalterliche und neuere Baukunst	112
21.	„	Von dem Wesen der Architektur überhaupt	131
22.	„	Von der Bildhauerei. Die Aegineten und die Bildwerke des Parthenon	139

Digitized by Google

		Seite
23.	**Brief.** Der Apollon vom Belvedere und die Laokoongruppe	155
24.	„ Die Bildhauerei des Mittelalters und der neueren Zeit	164
25.	„ Geschnittene Steine und Münzen	177
26.	„ Allgemeines über die Sculptur	182
27.	„ Die antike und die italienische Malerei	189
28.	„ Die niederländische und deutsche Malerei	204
29.	„ Allgemeines über die Malerei	220
30.	„ Inhalt und Form der Musik	228
31.	„ Von der Klangfarbe der Instrumente	235
32.	„ Aus der Geschichte der Musik	242
33.	„ Allgemeines über Musik und Gesang	256
34.	„ Ueber Reinheit der Tonkunst	266
35.	„ Von der Poesie	271
36.	„ Die poetische Schönheit	274
37.	„ Von den Redefiguren	286
38.	„ Fortsetzung	292
39.	„ Der Witz	301
40.	„ Der Humor. Jean Paul	309
41.	„ Die Allegorie	313
42.	„ Von der Rhetorik. Der Vers	318
43.	„ Vom Reim und den Dichtarten	330
44.	„ Die orientalische Poesie	337
45.	„ Die hebräische Poesie	348
46.	„ Die griechische Poesie und Homer	362
47.	„ Lyrik der Griechen	371
48.	„ Dramatische Poesie der Griechen	279
49.	„ Naive und sentimentale Poesie	386
50.	„ Romantik. Die Heldensage und der Minnesang	393
51.	„ Der Meistersang und das Volkslied	412
52.	„ Die italienische Poesie	421
53.	„ Shakespeare	425
54.	„ Die französische Poesie	439
55.	„ Die deutsche Poesie bis Klopstock	443
56.	„ Die deutsche Poesie bis Goethe	456
57.	„ Goethe und Schiller	466

Digitized by Google

			Seite
58.	Brief.	Goethe und Schiller (Fortsetzung). Hermann und Dorothea	475
59.	„	Fortsetzung	495
60.	„	Uhland und Rückert	507
61.	„	Gedichte in deutscher Mundart	525
62.	„	Lord Byron. Nikolaus Lenau. Klassische Ruhe bei Goethe und Schiller	534
63.	„	Ueber Goethe, den Menschen	544
64.	„	Neueste deutsche Poesie	553
65.	„	Von der Schauspiel- und Tanzkunst	580
66.	„	Von der Gartenkunst	590
67.	„	Einfluß ästhetischer Bildung auf das Gemüth	597

Stahlstiche.

Die sixtinische Madonna von Rafael (Titelbild).

Pylonen (Aegyptische Landschaft) . . . 102

Der Poseidontempel zu Pästum . . . 111

Alhambra . . . 118

Der Dom zu Freiburg . . . 126

Der Dom zu Köln (in seiner einstigen Vollendung) . . . 128

Der Apollon vom Belvedere . . . 156

Die Laokoon-Gruppe . . . 160

Portrait Rauch's . . . 174

Portrait Peter Cornelius' . . . 214

Die apokalyptischen Reiter von P. Cornelius . . . 216

Portrait L. van Beethoven's . . . 252

— Lessing's . . . 456

— Goethe's . . . 470

— Schiller's . . . 472

Holzschnitte.

Der heilige Teich in der Pagode zu Tschillambaram . . . 100

Persische Säulen von Persepolis . . . 101

Aegyptische Säulen von Karnak . . . 103

Namen und Titel Ramses' II. . . . 104

Digitized by Google

Seite

Dorische Säule vom Parthenon in Athen 106
Der Parthenon auf der Burg von Athen 107
Jonische Säule vom Erechtheustempel in Athen 108
Korinthische Säule vom Denkmal des Lysikrates in Athen 109
Karyatide vom Erechtheion in Athen 111
Grundriß von St. Paul bei Rom 115
St. Apollinare zu Ravenna 116
Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim 120
Capitelle vom Kölner Dom 123
Wasserschlag. Kreuzblume. Krabbe 124
Wimperg vom Kölner Dom 125
Assyrische symbolische Thiergestalt 141
Kamadewa (Indischer Amor) 142
Aegyptische Sphinx 143
Moses von Michel Angelo 168
Das Lutherdenkmal zu Worms 175
Onyxcameo von Athenion: Zeus im Gigantenkampfe 179
Antike Silbermünzen aus Elis und Syrakus 181
Heilige Familie von Rafael 198
Der Zinsgroschen von Tizian 202
Gruppe aus dem Todtentanz von Holbein 206
Die apokalyptischen Reiter von Albrecht Dürer 208
Eine lustige Gesellschaft von Jan Steen 211

Digitized by Google

Erſter Brief.

Sie wünſchen, daß ich Ihnen in einer Reihe von Briefen die Hauptgegenſtände der Aeſthetik kurz, jedoch klar und faßlich für Damen, die nicht allzuviel Zeit für Studien und Lektüre übrig haben, darſtellen möchte. Wohl haben Sie Recht, daß Vieles, was über dieſen Gegenſtand geſchrieben iſt, wirklich nur auf leeren Wortſchwall oder auf unnütze Spitzfindigkeiten hinausläuft, und unbefriedigt legen Sie auch wohl manches treffliche Lehrbuch hin, weil es Ihnen ſeiner Schulform wegen unverſtändlich iſt. Doch läßt ſich deshalb wiſſenſchaftlich geſchriebenen Werken keineswegs ihr mächtiger Einfluß auf Bildung der Geſammtheit abſprechen. Denn wenn es auch wahr iſt, daß man ſich mit dem gemeinen Verſtande leichter und bequemer im Leben zurecht findet, als mit der Wiſſenſchaft, und daß man andrerſeits mit dieſer allein ſelbſt in dem Gebiete überſinnlicher Gegenſtände nicht ausreicht: ſo muß mau denn doch geſtehen, und die Geſchichte lehrt's, daß die Wiſſenſchaft ſchon oft ſowohl Einzelnen als ganzen Völkern Licht gegeben hat, während der gemeine Menſchenverſtand auf dunkle Abwege gerathen war. Ebenſo hat dieſer wiederum die abſchweifende Wiſſenſchaft oft zurecht gewieſen, und es folgt daraus, daß beide nöthig ſind, den Menſchen aufzuklären und auszubilden, ja daß ſich beide geſchwiſterlich beiſtehen ſollen. Indeſſen bedient ſich die Wiſſenſchaft gewöhnlich einer Sprache, die nur Eingeweihten verſtändlich, und einer Behandlungsweiſe, die dem Ungeübten vielfach mehr hindernd

als fördernd ist. Darum ist es ohne Zweifel verdienstlich, wenn populäre Schriftsteller die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungen allgemein faßlich bearbeiten, um diese aus der Studirstube in's Leben überzuführen. Besonders sollte dies mit denjenigen Gegenständen geschehen, in denen allen Menschen Aufklärung ersprießlich und nothwendig ist. Ein solcher ist nun gewiß auch die Aesthetik, wir mögen sie Geschmackslehre oder Schönheitskunde oder Kunstwissenschaft nennen. Früher hatten beinahe ausschließlich die Gelehrten dieses Fach an sich gerissen; sie hatten zu einer philosophischen Wissenschaft gemacht, was doch eigentlich eine Angelegenheit, ja ein Bedürfniß des Lebens ist. Aber unabhängig von ihnen und richtiger als sie haben oft große Meister der Kunst das Wesen des Schönen erkannt und den empfänglichen Sinn dafür geweckt, indem sie in ihren Schöpfungen selbst gleichsam eine Schule desselben eröffneten, in der auch Ungelehrte mit Erfolg zu hören und zu lernen vermögen. Raphael, Mozart, Canova, Palladio, Shakespeare haben wahrlich keine genügenden Aesthetiken gefunden, sie sind ihren eigenen Weg gegangen und Kunst sowohl als Wissenschaft wurden ihr eigenes Werk. Aus den Lehrbüchern der Aesthetik allein hat ohnehin Keiner noch das Schöne erkannt. Wie ganz anders schreiben von diesen Dingen, ohne den Anspruch eines gelehrten Systems, aber mit lebendiger Auffassung und inniger Wahrheit, Lessing, Winckelmann, J. Paul, Herder, Schiller, Goethe! Freilich verweilen diese Männer beständig in dem Kreise ihrer geistigen Vollendung und man muß sich selbst auf eine ziemliche Höhe geschwungen haben, um ihren Anschauungen folgen zu können. Obwohl sie bescheiden ihre Arbeiten meist nur Versuche und Vorschulen nennen, sei man doch gefaßt, einen Tempel zu betreten, dessen Mysterien sich dem Blicke nur allmählich enthüllen. Da nun überdieß die Wissenschaft selber immer fortschreitet und die Kunst immer Neues, Anregendes bietet,

was beſprochen zu werden verdient: ſo kann es das ſogenannte große Publikum ſicher nur dankbar anerkennen, wenn heutzutage ſo manche eindringende und doch leicht verſtändliche äſthetiſche Abhandlungen und Vorträge von Seiten Derjenigen veröffentlicht werden, die ſich mit dieſem oder jenem Fache der Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft beſchäftigt haben. Meine Abſicht beſchränkt ſich darauf, Ihnen eine Vorſchule zu bieten, die überhaupt für Frauen zugänglich ſei, deren Lebenszweck es ja weder iſt und noch ſein ſoll, ſich die Sprache und Denkweiſe der Gelehrten eigen zu machen. Es ſoll Ihnen darin Luſt und Liebe zu Allem, was ſchön, wahr und gut iſt, entgegentreten, Sie ſollen Nahrung für Geiſt und Herz, und das edelſte Vergnügen finden, das Ihnen Ihre Jugend verſchönern und Ihr ganzes Leben erheitern und erheben wird. Sie werden fürderhin keinen jener ſchalen Romane leſen, die nur für den Zeitvertreib geſchrieben zu ſein ſcheinen, keine niedrigen Poſſen und abgeſchmackten Schauſpiele ſehen und vor ſtumpfer Gleichgültigkeit eben ſowohl als vor Ueberſpannung geſichert ſein.

Zweiter Brief.

Vor Allem wollen wir uns über einige Haupt- und Grundſätze der Aeſthetik verſtändigen, bevor wir das Einzelne dieſer großen Wiſſenſchaft näher in's Auge faſſen.

Das Schöne muß erſcheinen, ſich darſtellen, und zwar nicht lückenhaft, ſondern ganz und vollkommen. Ich kann einen Gedanken ausſprechen ſo, daß er ſinnrichtig und Ihnen vollkommen verſtändlich iſt. Sie ſprechen: So iſt es, das iſt wahr! Ich kann aber denſelben Gedanken ſo ausdrücken, daß Sie nicht bloß ſeine Wahrheit erkennen, ſondern auch die Schönheit

desſelben empfinden: die Form, in welcher ſich der Gedanke Ihnen darſtellt, erregt Ihr Wohlgefallen, weil der ſprachliche Ausdruck nicht bloß Ihr Denkvermögen, ſondern auch Ihr Anſchauungsvermögen befriedigt, weil er Ihr geiſtiges Auge ergötzt, Ihre Phantaſie in freie Thätigkeit verſetzt. Sie werden bei mancher Stelle eines gut geſchriebenen Buches ſchon manchmal im Stillen oder in lauter Bewunderung und Freude ausgerufen haben: „Das iſt ſchön!“

Ein ſolches Urtheil ſetzt aber immer einen beſtimmten Grad der Geiſtesbildung voraus. Setzen Sie den Fall, daſſelbe Buch wäre Ihnen vor zehn Jahren zum Leſen gegeben worden — das Verſtändniß dafür war bei Ihnen vielleicht ſchon angebahnt, aber es war doch noch mangelhaft. Selbſt Ihr Sprachgefühl war noch nicht zu der Feinheit entwickelt, um die Angemeſſenheit von Inhalt und Form zu erkennen, Sie hatten noch zu wenig Fülle der Anſchauung, um verſchiedene Formen eines und desſelben Gedankens vergleichen zu können: da war mithin *für Sie* der oder jener ſchöne Gedanke, dies oder jenes ſchöne Bild kaum noch vorhanden. Die Wirkung des Schönen iſt alſo ebenſowohl an gewiſſe ſachliche (objective) wie an gewiſſe perſönliche (ſubjective) Bedingungen geknüpft. Der ſchöne Gegenſtand tritt äußerlich vor uns hin als eine von uns unabhängige Erſcheinung: um ihn aber als ſchön zu erkennen, müſſen wir ihm einen anſchauenden und empfindenden Geiſt entgegenbringen, der einen beſtimmten Grad der Entwickelung erreicht hat. Fehlt es an dieſer ſubjectiven Bedingung, ſo kann vom Schönen eben ſo wenig die Rede ſein, als wenn die objectiven Bedingungen fehlen. Eine Bildſäule muß, um ſchön zu ſein, gewiſſe Proportionen ihrer Theile, d. h. gewiſſe Maßverhältniſſe, welche der vollkommen entwickelten Menſchennatur entſprechen, darſtellen; ein ſchönes Gemälde muß richtige, der Natur entſprechende Zeichnung, und eine eben ſolche Farbenmiſchung ꝛc.

haben; das sind die objectiven Bedingungen. Das Proportionsgesetz, dem der Bildhauer folgt, das Gesetz der Farbenharmonie, dem der Maler huldigt, gilt für alle Zeiten und Länder, steht über Laune und Willkür des Künstlers, und dieser straft sich selbst und verfehlt die Schönheit seiner Werke, wenn er es verletzt oder verachtet. Und ferner: die griechischen Statuen der klassischen Epoche bleiben schön, auch wenn sie von Barbaren als roher Stein behandelt werden oder wenn eine überbildete Cultur sich von ihrer Regel lossagt. Daraus folgt nun aber auch, daß ein gewisser Grad menschheitlicher Entwickelung vorhanden sein muß, nicht bloß um schöne Kunstwerke zu schaffen, sondern auch um ihre Schönheit zu erkennen und zu genießen. Von der Schönheit griechischer Statuen würden wir gar nicht reden, wenn wir nicht den Bildungsstandpunkt der Griechen theilten, nicht mit ihren Augen anzuschauen, mit ihren Sinnen zu empfinden vermöchten. Würde freilich der Anblick einer klassischen Statue auf uns nicht angenehm, befreiend, Geist und Sinne harmonisch erregend wirken: so müßten wir die Schönheitsbegriffe der Alten als nichtig, die Gesetze der antiken Kunst als unwahr verdammen. Dieß führt mich auf den zweiten Fundamentalsatz:

Die objectiven Bedingungen des Schönen, die ästhetischen Gesetze sind immer zugleich psychologisch bedingt, *sind Gesetze des menschlichen Anschauens und Empfindens selber*. Gewisse Maßverhältnisse, das z. B., was man den „goldenen Schnitt" genannt hat, würden als Schönheitsgesetze gar nicht gefunden und anerkannt worden sein, wenn sie nicht lange zuvor wohlthuend und angenehm auf den menschlichen Sinn gewirkt und die menschliche Empfindung befriedigt hätten. Würden sie diese verletzen, so wäre die Proportion dahin und zur Disproportion, zum Mißverhältniß geworden. Was von keiner Menschenseele als schön erkannt und empfunden würde, das würde überhaupt gar nicht schön genannt werden dürfen und an sich gar nicht schön sein.

Von der Empfindung muß daher alle Aesthetik ausgehen; ohne Erkenntniß des menschlichen Seelenlebens giebt es auch keine ästhetische Erkenntniß. Die Wissenschaft des Schönen, die es wie jede Wissenschaft mit dem Gesetze und seiner unbedingten und ewigen Geltung zu thun hat, muß daher immer einerseits auf den menschlichen Geist zurückgehen nach seiner ewigen, d. h. vom Schöpfer geordneten Natur und Wahrheit, sie muß psychologisch verfahren — und andrerseits technologisch sich in die schönen Objecte vertiefen, die vom gebildeten Geschmack als solche anerkannt worden sind, um ihre Verhältnisse, Constructionen, Lebensbedingungen — mit Einem Worte ihre Gesetze zu erforschen und festzustellen und daran den Geschmack zu läutern und zu bilden.

Dritter Brief.

Als die drei Hauptrichtungen menschlicher Seelenthätigkeit, die man auch wohl als die drei Grundvermögen oder „Kräfte" unterschieden hat, gelten bekanntlich das Denken, Wollen und Fühlen oder das Erkenntniß-, Begehrungs- und Gefühlsvermögen.

Diese drei Hauptkräfte gehen aus einer gemeinsamen Einheit hervor, nämlich aus der Empfindung. Empfinden im allgemeinen Sinne heißt durch äußere Eindrücke gereizt werden, und in diesem Sinne hat bereits die Pflanze Empfindung. Die Sonnenrose folgt dem Laufe der Sonne, die Blätter der Mimose legen sich bei der leisesten Berührung zusammen. Die Pflanze vermag sich selbst aber noch nicht von dem empfangenen Eindrucke zu unterscheiden, sie kann dem Aeußeren noch kein Inneres entgegensetzen, denn es fehlt ihr die Seele. Darum hat sie keine Empfindung im engern psychologischen Sinne. Das Thier dagegen unterscheidet sich

von den Dingen der Außenwelt, und darum beachtet es ebensowohl die Veränderungen seines eigenen Zustandes, als die Dinge, welche diesen Zustand hervorrufen. Die Pflanze empfindet wohl den Reiz des Lichts, aber sie wird sich ihrer Empfindung nicht bewußt; sie empfindet die Wärme oder Kälte, aber fühlt nicht das Warme, Kalte oder Helle. Das Thier empfindet die Hitze und Kälte, indem es von diesen Einflüssen gereizt wird, gleichwie die Pflanze den Lichtreiz ꝛc. empfängt; aber diese Empfindung wird zugleich eine Wahrnehmung seines eigenen Zustandes, geht über in das Gefühl. Diejenigen Reize nun, welche die Lebenskraft der Seele erhöhen, wohlthätig auf sie einwirken, erzeugen ein Gefühl des Angenehmen, des Wohlbehagens; diejenigen Reize, welche die Lebenskraft hemmen, ein Gefühl des Unwohlseins und Mißbehagens. Daher strebt die Seele naturgemäß nach solchen Reizen, die ihr zusagen, und sie widerstrebt Allem, was feindlich auf sie eindringt. Das Fühlen geht über in ein Begehren und Verabscheuen. Das Wollen entwickelt sich sonach aus dem Fühlen und dieses aus dem Empfinden. Aber auch das Erkennen geht aus der Empfindung hervor, denn wenn keine Dinge von Außen her auf die Seele einwirkten, sie reizten, würde sie auch keine Vorstellungen bilden, mithin keinen Gedanken fassen können. Das Erkennen beginnt eben mit dem Gewahrwerden der Dinge, welche die Seele reizen (afficiren) oder eine Empfindung in ihr hervorrufen, und dieser Anfang heißt „Anschauung".

Inzwischen würde es irrig sein zu glauben, daß man Anschauungen nur mittelst der Augen erhalte. Vielmehr gewinnen wir durch jeden Sinn Anschauungen, so durch das Gehör die Anschauungen der Tonwelt, durch das Getast die Anschauungen des Weichen und Harten. Das Wort an-schauen ist sehr bezeichnend, da wir vorzugsweise durch das Sehen die Welt der Dinge klar erkennen, und in dem Wörtchen „an" die auf den Gegenstand gerichtete Thätigkeit aus-

gesprochen ist. Ohne Gegenstand keine Anschauung. Nur brauchen dies nicht eben nothwendig äußere Gegenstände zu sein. Denn wir können z. B. auch unsere eigenen Seelenzustände, den Schmerz, die Liebe u. s. w. zum Gegenstande der Anschauung machen, indem wir diese Gefühle gleichsam vor uns hinstellen, um sie zu betrachten. Das Thier hat nun zwar auch wohl Anschauungen, aber sie bleiben ihm unverständlich, denn es vermag nicht, die einzelnen Anschauungen unter eine gemeinsame Vorstellung zusammenzufassen oder zu begreifen. Das Pferd sieht wohl gleich dem Menschen den Apfelbaum, die Pappel oder die Tanne, aber es bleibt bei der einzelnen Anschauung stehen, faßt das Verschiedene nicht in Ein Gesammtbild oder, wie wir sagen, in die gemeinsame Vorstellung „Baum" zusammen. Das Kind sieht in dem ersten Apfelbaum zunächst auch noch ein Einzelnes, nicht eigentlich schon den Baum, aber nun erblickt es eine Pappel, eine Tanne u. s. w. und spricht, das Verschiedene doch in seiner Aehnlichkeit und Zusammengehörigkeit fassend: Das ist auch ein Baum! Denn es hat bereits die wesentlichen Theile, welche zu einem Baume gehören, von den zufälligen Merkmalen unterschieden, und führt man es zu einer Birke u. s. w., so erkennt es auch in dieser den „Baum". Der Thierseele, welche die wesentlichen Merkmale der Dinge nicht von den unwesentlichen zu trennen vermag, also auch die mannigfaltigen Vorstellungen nicht in eine einzige begreifen kann, bleibt die Außenwelt ein buntes Allerlei; und wie das Erkennen des Thieres an die sinnliche Gegenwart der Dinge gefesselt ist, so beschränkt sich auch der Wille und das Gefühl bloß auf das Begehren oder das Empfinden des Angenehmen und Unangenehmen, es kommt nicht aus den Schranken der Sinnlichkeit heraus.

Anders die Menschenseele, die sich zur Freiheit des Geistes erhebt. In ihrem Selbstbewußtsein fühlt sie sich über die Sinnenwelt hoch erhaben, dem ewigen Gottesgeiste verwandt. Sie

kann ſich den ſinnlichen Eindrücken der Außenwelt nicht entziehen, aber ſie beherrſcht die Empfindungen mit der Macht des Gedankens. Sie ſtrebt auch nach Wohlſein, aber das thieriſche Wohlbehagen genügt ihr nicht; ſie ſtrebt nach Wahrheit und Recht, das ſinnliche Begehren wird zum ſittlichen Wollen. Die Freude über eine glücklich erforſchte Wahrheit, die Zufriedenheit nach einer guten That iſt eine Wonne und ein Hochgefühl, das jede bloß irdiſche Freude weit hinter ſich läßt. Der Menſch, weil er als ein geiſtiges Weſen empfindet, entwickelt ſeine Empfindungen zu ſittlichen Gefühlen und ſittlichen Handlungen, gleichwie er ſie denkend zu Anſchauungen und Begriffen erhebt. Und umgekehrt, weil die geiſtige Seele zugleich als ſinnliches Weſen empfindet, ſchmückt ſie das Geiſtige mit dem Reiz der Sinne, ſchaut und genießt ſie das Ueberſinnliche in ſinnlicher Verkörperung. Der geiſtige Gedanke vermählt ſich mit der ſinnlichen Empfindung zum Gefühl des Schönen, und durch das Schöne wird die Sinnlichkeit des Menſchen geadelt.

Eine ſolche veredelte Empfindung, die ſich über das bloß Sinnliche erhoben hat, nannten die Griechen Aeſthesis. Leicht werden Sie nun ſchließen, wie daraus das Wort Aeſthetik entſtanden, und daß die Wiſſenſchaft, die mit dieſem Namen belegt wird, deutſch ganz richtig Empfindungslehre genannt werden könne, nur dürfen Sie dann das Wort „Empfindung" nicht auf den bloßen Sinnesreiz beziehen.

Vierter Brief.

Sie bedauern, daß Sie nicht Griechiſch verſtehen. Das fremde Wort Aeſthetik und deſſen Bedeutung hat Sie darauf geführt. Im 15. und 16. Jahrhundert haben in Frankreich und England vornehme Damen Lateiniſch und Griechiſch geleſen.

Allein die Unkunde der Sprache ſoll Sie nicht hindern, ein Verſtändniß des griechiſchen Geiſtes zu gewinnen. Damals hatte man wenigſtens in Deutſchland, England und Frankreich noch keine griechiſch gebildeten oder den Griechen gleichzuſtellenden Schriftſteller; kein Shakeſpeare, kein Molière, kein Goethe hatte noch geſchrieben; darum mußte man unmittelbar aus den Quellen des guten Geſchmacks, der Wahrheit und der Schönheit ſchöpfen, wenn man Geiſt und Herz ausbilden wollte. Ja, auch unſere Schriftſteller werden ganz wohl daran thun, wenn ſie ihrem eigenen Genius nicht zu viel vertrauen, ſondern bei jenen Urbildern ſich Raths erholen und deswegen auch ihre Sprache lernen; allein Frauen, die doch in der Regel nicht berufen ſind, Bücher zu ſchreiben, die weniger darnach zu ſtreben haben, in dem Gebiete des Schönen, Guten und Wahren Neues zu ſchaffen, als für die Genüſſe deſſelben empfänglich zu ſein, können ſich aus den überreichen Schätzen unſerer neueren Literatur ſattſam nähren. Ihnen werden, wenn Sie in das Alterthum eindringen wollen, wohlgelungene Ueberſetzungen, mythologiſche und antiquariſche Studien genügen, ohne daß Sie die Sprache ſelbſt, deren Erlernung ſich ſchwerlich mit den Berufspflichten liebenswürdiger Weiblichkeit vertrüge, zu kennen brauchen. Ja, Sie mögen verſichert ſein, daß es Ihnen auf dieſem Wege weit eher gelingen werde, ſich griechiſchen Geiſt anzueignen, als es manchen Gelehrten gelungen iſt, die unter ſchwerfälligen Sprachſtudien nicht ſelten Geiſt und Empfindung eingebüßt haben und von ihrem Plato oder Pindar, bei aller ſcharfſinnigen Auslegung, oft nur den Buchſtaben, aber gar wenig von ihrem Geiſte auffaſſen und genießen konnten. Doch ich werde von den Griechen noch öfter und viel an ſeinem Orte ſchreiben; darum erlauben Sie mir, den Faden wieder aufzunehmen und da fortzufahren, wo ich im letzten Briefe ſtehen geblieben.

Ich nannte alſo die Aeſthetik eine Empfindungslehre,

bemerkte aber zugleich, daß wir das Wort Empfindung in dem höheren Sinne der Empfindung des *Schönen* faſſen müßten. Darum behält es etwas Unzulängliches, das fremde Wort „Aeſthetik“ durch das deutſche Wort „Empfindungslehre“ erſetzen zu wollen, denn lediglich als ſolche gefaßt ginge ſie in der Seelenlehre (Pſychologie) auf, wäre nur ein Theil derſelben. Deßhalb kann ich nicht beiſtimmen, wenn die populäre Aeſthetik von Dr. C. Lemcke (Leipzig, 1865) ohne Weiteres beginnt: „Aeſthetik iſt die Lehre von den ſinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen.“ Freilich ſagt auch der Ausdruck: „*Lehre vom Schönen*“ nicht Alles, da auch das „Häßliche“ in der Aeſthetik zur Sprache kommt; aber es kommt doch nur zur Sprache als Gegenſatz und Verneinung des Schönen, als ſeine Kehrſeite, und von Alters her iſt es ja Brauch, daß vom Hauptſächlichſten der Name entlehnt wird. Darum, meine ich, könnten ſich auch ſcrupulöſe Gelehrte mit dem deutſchen Wort „Schönheitslehre“ zufrieden geben.

Weil es die Aeſthetik mit dem Schönen zu thun hat, umfaßt ſie nicht bloß das ſinnliche Leben, ſondern das geiſtige und ſittliche Leben in ſeiner Harmonie mit der Sinnlichkeit, mithin das *ganze volle Menſchenleben*. Alle Seelenkräfte ſind in der Anſchauung des Schönen angeregt, aber keine macht ſich als einzelne geltend, ſondern alle ſind auf das Innigſte mit einander verſchmolzen. Wenn Sie, meine Freundin, über eine Wahrheit nachdenken, recht ernſtlich und tief nachdenken, ſo iſt in dieſem Augenblicke nur das denkende Weſen Ihres Geiſtes in Thätigkeit, Sie drängen die Eindrücke der Außenwelt zurück, möchten Augen und Ohren verſchließen, um durch keinen äußeren Gegenſtand abgezogen zu werden. Kommen Sie an einem kalten Novembertage vom Spaziergange zurück und finden daheim ein wohlgeheiztes Zimmer, ſo wird die Empfindung des Angenehmen, des Wohlbehagens angeregt, aber in dieſer Empfindung iſt nichts Geiſtiges, das Thier

hat ſie auch. Oder gehen Sie zu der kranken Freundin, um ſie zu pflegen, obwohl der ſinnliche Menſch in ſeiner Schwachheit ſich vor der Anſteckung fürchtet und dem Liebesopfer widerſtrebt, ſo iſt der ſittliche Menſch thätig, aber im Kampf gegen die Sinnlichkeit. Es iſt in den angeführten Beiſpielen der erkennende oder der empfindende oder der wollende Menſch thätig, aber immer einſeitig. Nun hören Sie eine Beethoven'ſche Symphonie! Der Sinn des Gehörs wird angenehm berührt und überraſcht von dem ſchönen Wechſel heiterer und ernſter Klänge; doch die ſinnliche Freude geht alsbald über in eine geiſtige des Gemüths, Sie vergeſſen alles Elend und alle Sorgen der Erde, fühlen ſich den himmliſchen Mächten näher. Sie empfangen wohl von Außen her die Töne, aber nicht bloß leidend; Ihre eigene Thätigkeit erwacht, es treten allerlei Bilder vor Ihr Seelenauge, manche Stimmung aus früheren Tagen wird wieder lebendig und klar, und am Schluß fühlen Sie Ihr ganzes Weſen erfriſcht, neu geſtärkt, zu allem guten Werk geſchickt. Das iſt der äſthetiſche Zuſtand der Seele.

Fünfter Brief.

Sie fragen mich, liebe Freundin, ob denn „ſchön" und „äſthetiſch" verſchieden von einander ſeien? Allerdings iſt dieß der Fall, und der Unterſchied wichtig genug, um darauf aufmerkſam zu machen. Ein Gemälde wirkt äſthetiſch auf den Beſchauer, weil es ſchön iſt. Das Wort „äſthetiſch" bezeichnet den Zuſtand, in welchen die Seele durch das Schöne verſetzt wird; „ſchön" iſt die Eigenſchaft des Gegenſtandes, „äſthetiſch" die Beſchaffenheit des Zuſtandes der Seele. Da nun aber das Schöne nur für den Menſchen da iſt, im Verhältniß zu dem, der das Schöne empfindet: ſo iſt leicht erklärlich, daß man beide Ausdrücke oft mit einander verwechſelt. Man ſagt „äſthetiſche" Darſtellung ſtatt „ſchöne"

Darſtellung, weil man an die äſthetiſche Wirkung des dargeſtellten Gegenſtandes denkt, gleichwie man von einer „religiöſen“ oder „moraliſchen“ Schrift redet, obwohl eine Schrift weder religiös noch moraliſch ſein kann. Aber man kann ſchon nicht ſagen: Dieſer Menſch hat einen feinen ſchönen Sinn, oder ein ſchönes Gefühl, anſtatt: er hat einen feinen äſthetiſchen Sinn, äſthetiſches Gefühl — denn hier handelt es ſich um den Zuſtand der Seele. Wohl aber kann man ſagen „Sinn für das Schöne“, denn hier iſt der Gegenſtand gemeint.

Der Geiſt kann in einen äſthetiſchen Zuſtand verſetzt werden, auch ohne einen ſchönen Gegenſtand, wenn er nämlich dieſen freithätig unter einen äſthetiſchen Geſichtspunkt bringt. So iſt z. B. der Sturm bei einem finſteren Wolkenhimmel nichts Schönes. Aber doch wird Mancher davon angezogen, der Geiſt verſenkt ſich in dieſes Schauſpiel der Natur, nicht um es zu ſtudiren, ſondern aus freiem Wohlgefallen daran. Es erweckt in dem Betrachtenden ein Wonnegefühl, nicht weil es ihn ſinnlich angenehm berührt, ſondern weil er ſeine eigene Lebenskraft gehoben fühlt, weil er in der Anſchauung des tobenden Elementes den Gedanken empfindet, daß der menſchliche Geiſt doch weit erhabener iſt in ſeiner Kraft, als alle die Kräfte der Natur. In der äußern Verwirrung und Disharmonie genießt er die innere Ruhe und Harmonie, und in dieſem äſthetiſchen Zuſtande zerfließen alle ſeine Gedanken und Empfindungen zur ſchönen Einheit, ſie gleichen ſich aus. War das Gemüth vorher aufgeregt, vielleicht von Leidenſchaften erſchüttert und aus der ruhigen Faſſung gebracht, ſo wird es gerade durch die Aufregung und Leidenſchaftlichkeit der Natur zur Ruhe gelangen; die Seele giebt ſich nicht leidend dem äußern Eindrucke hin, ſondern ſpielt ſelbſtthätig mit dem tobenden Elemente, und ſie rettet eben in dieſem Spiel ihre Freiheit.

Mit dieſer Auseinanderſetzung habe ich bereits meiner Frenn-

din eine Brücke gebaut, um ſicher zur Erkenntniß des Begriffes „ſchön" zu gelangen. Das Schöne muß uns jederzeit (vorausgeſetzt die geſunde Friſche unſerer Sinne) in einen äſthetiſchen Zuſtand verſetzen; je vollkommener der ſchöne Gegenſtand, deſto vollkommener der äſthetiſche Zuſtand. Da wir ſchon oben erkannt haben, was für eine Empfindung das Schöne hervorbringt, nämlich diejenige der Harmonie des Lebens, des Einklangs von Sinnlichkeit und Vernunft; ſo können wir auch leicht ſagen, was das Schöne iſt, nämlich eben dieſer Einklang von Leib und Seele — der in ſinnlicher Form vollkommen ausgeprägte Geiſt. Denn wäre nichts Geiſtiges im Schönen, ſo könnte dieſes nicht unſer geiſtiges Weſen ergreifen; und wäre das Geiſtige nicht ſinnlich verkörpert, ginge unſer Empfindungsvermögen leer aus.

Ich ſchließe für heute, und bin zufrieden, Ihnen den lichten Punkt gezeigt zu haben, auf den unſere ganze Entwickelung losſteuert. Der folgende Brief ſoll ſchon länger werden, und er wird Ihre Geduld hinlänglich auf die Probe ſtellen.

Sechster Brief.

Sie haben bei dem Worte „Geiſt" mehr an den Genius des Künſtlers gedacht, als an den Schöpfer der Welt, den Urgeiſt des Weltalls. Wir müſſen aber von der Naturſchönheit ausgehen, um die Kunſtſchönheit recht zu verſtehen.

Alles, was körperlich da iſt, von unſeren Sinnen wahrgenommen wird, iſt nur Wirkung von unſichtbaren Kräften, die in der Materie ſich verkörpern. Alle verſchiedenen im Weltall wirkſamen Kräfte gehen von Einer Grundkraft aus, von Gott, dem Schöpfer Himmels und der Erden, der die höchſte Macht mit der höchſten Weisheit vereint; nicht eine blinde Naturkraft hält das All, ſondern die ewige Vernunft durchdringt und erhält die Dinge. In dem Worte „Geiſt" bezeichnen wir beides zugleich: die ſchöpferiſche

Kraft und die ſelbſtbewußte Vernunft. Der Geiſt aber, weil er ſchöpferiſches Leben iſt, muß wirken, ſich äußerlich darſtellen, leiblich offenbaren. Weil Gott iſt, muß auch eine Welt ſein, und weil das Geſchaffene den Schöpfer offenbart, muß auch in der Welt die höchſte Vernunft ſich darſtellen. Es iſt ein großer Zuſammenhang, der die Millionen erſchaffener Weſen verbindet. Wie auf Erden die Kräfte des Mineralreichs zuſammenwirken, um der Pflanzenwelt zu dienen und hier zu höherer Entwickelung zu gelangen; wie dann das Pflanzenleben das Thierleben vorbereitet und bedingt, und Alles wieder dem Menſchen dient; wie ferner die Erde ein großer Körper iſt mit unzähligen Gliedern, aber doch nicht für ſich beſteht, ſondern an einen höheren Weltkörper, die Sonne, gekettet iſt, um von ihr Licht und Leben zu empfangen: ſo iſt auch wieder die Sonne an ein höheres Sonnenſyſtem geknüpft, ſo iſt eine Sternenwelt mit einer anderen verbunden, und das Weltenall Ein harmoniſches Ganze, von der göttlichen Vernunft durchwebt und beſeelt. Darum iſt die Welt ſchön, denn ſie iſt die Erſcheinung der höchſten Vernunft in der vollkommenſten Form, die vollendete Verkörperung des ſchöpferiſchen Lebens. Die ſinnigen Griechen bezeichnen die Welt und das Schöne mit einem Worte: Kosmos (d. h. eigentlich Schmuck, Ordnung, Weltordnung). Wer die Natur mit reinem, friſchem Sinne anſchaut, der findet auch, daß ſie uns überall, ſelbſt in dem kleinſten ihrer Theile, ein harmoniſch Vollendetes zeigt; daß allen Geſchöpfen, den niedrigen wie den höchſten, das Siegel göttlichen Urſprungs, der Stempel göttlicher Vernunft und Vollkommenheit aufgedrückt iſt, daß in jedem Einzelweſen der große Gedanke der Schöpfung ſich wiederholt, und jedes die Idee oder den Grundgedanken des Ganzen in eigenthümlicher Form erſcheinen läßt. Aber nicht überall wirkt ſie auf uns ſelber harmoniſch, d. h. ſo, daß Sinn und Geiſt zuſammenklingen und unſer eigenes Lebensgefühl auf wohlthuende

Weiſe erhöhet wird. Wo und wenn dieſes geſchieht, nennen wir die Natur ſchön. Könnte der Sterbliche den unendlichen Weltenplan faſſen, den ewigen Schöpfungsgedanken nachdenken, das Geheimniß der Welteinheit ſchauen, dann würde ihm ſelbſt das den Sinnen Widrige, gemeinhin „häßlich“ Benannte, ſchön erſcheinen; denn in dem kriechenden Wurm wie in der ſchleichenden Kröte iſt ein vom Genius der Welt geformtes Leben, das ebenſo die Einheit der Natur-Idee darſtellen muß, als das Leben, das uns im ſchönen Vogel oder in der ſchönen Blume ſo freundlich anſpricht. Die blühende Roſe zeigt uns ihr Leben in der ſchönſten Pracht und Fülle, und ſelbſt der rohe Menſch wird betroffen von ihrer Schönheit. Hingegen iſt das Welken der Blumen, das Sterben der Thiere und Menſchen etwas Unvollkommenes, die Vernichtung etwas Unſchönes. Allein wer die ganze Natur überſchaut und ihr Wirken kennt, der ſieht, daß ſie nur einzelne Formen vernichtet, um andere, neue zu geſtalten, und daß Nichts, ſelbſt das kleinſte Stäubchen nicht, zu Grunde geht, ſondern im Tode wieder neues Leben keimt.

Sie dürfen aber nicht glauben, liebe Freundin, daß man Naturforſcher ſein müſſe, um die Schönheit der Natur recht zu empfinden. Im Gegentheil, die Anſchauung des Schönen iſt nur dann reine Anſchauung und wahrhaft äſthetiſch wirkſam, wenn alles Denken über den Gegenſtand, oder wie man mit einem fremden Worte ſagt, wenn alle Reflexion zurückgedrängt wird. Ohne Aſtronom zu ſein, wird auch der gemeine Mann, wofern er ein empfängliches Gemüth hat, gerührt und erhoben von der Schönheit des nächtlich geſtirnten Himmels. Die Dunkelheit der Erde zieht die Seele von allem Kleinlichen ab, befreit ſie von den beengenden Feſſeln des Alltagslebens, verbirgt ihr das Hinfällige und Gemeine, was ſonſt um ſie her ſich geltend macht. Ueber der Erde aber thut ſich der Himmel auf, mit ſeinen tauſend Millionen

leuchtender Welten. Nirgends ein Anfang, nirgends ein Ende, es ist, als wäre die Unendlichkeit selber sichtbar geworden. Das Licht, das von den Sternen herabschimmert, wird durch die irdische Finsterniß noch himmlischer; es ist so klar, so rein, so mild, so ruhig; unveränderlich wie die Welten, welche es ausstrahlen, erinnert es an den gütigen Allvater, der seine Weltenkörper nach ewigen Gesetzen in den Weltenraum gehängt hat, der sie ihre Bahn wandeln läßt wie ein Hirte seine Schafe, und der sie alle mit Namen ruft. Das Gemüth fühlt dann, was der Dichter so schön in Worten ausgesprochen:

Um Erden wandeln Monde,
Erden um Sonnen,
Aller Sonnen Heere
Wandeln um eine große Sonne:
Anbetung Dir, der die große Sonne
Mit Sonnen und Erden und Monden umgab;
Denn Dein ist das Reich und die Macht
Und die Herrlichkeit. Amen.

Der gemeine Mann kann diese Idee, die er beim Anblick des Sternenhimmels lebendig empfindet, nicht so aussprechen, wie es etwa der Dichter vermag, aber er hat nichtsdestoweniger den Gedanken empfunden; er kennt nicht die Gesetze, nach denen die Sterne sich bewegen, wie sie etwa der Astronom zu berechnen weiß, aber es spricht ihn unmittelbar in dem Anblick der Sterne ihre Gesetzmäßigkeit an, er schaut in ihnen die göttliche Vernunft. Wie oft wird selbst der Hochgebildete von der Schönheit eines Naturobjects, z. B. einer Gegend, hingerissen, ohne doch in Worten den Gedanken, der in dem Naturbilde ausgeprägt ist, auseinandersetzen zu können.

Erstaunlich ist es aber, wie Wenige diesen regen Sinn für Naturschönheit haben und wie fremd dem Menschen die Natur überhaupt ist, von der er doch allenthalben umgeben ist, von der

er ſelbſt Leben und Odem und Schmerz und Luſt erhalten hat. Denn ſo wie er aus dem erſten Zuſtande der Roheit herausgetreten, hat er auch allmählich ſich von der Natur entfernt und iſt mit ihr nur in ſo fern in Verbindung geblieben, in wie fern ſie ſeine Bedürfniſſe befriedigt. Die Menſchen machen es wie verzärtelte und undankbare Kinder, die nur dann zur Mutter zurückkehren, wenn ſie wieder neue Wohlthaten in Anſpruch nehmen, ſie aber übrigens ganz vergeſſen und oft gering ſchätzen. Allein wir haben es erlebt, daß dieſe Vernachläſſigung der Natur ſich furchtbar rächt; Unnatur kann man mit Einem Worte denjenigen Zuſtand nennen, in welchen wir durch die Entfernung von unſerer gemeinſchaftlichen Mutter und Pflegerin verſetzt werden. Aber an die Unnatur ſchließen ſich alle die Mängel und Gebrechen und aller Jammer, alle die Leiden des Körpers und der Seele, die den civiliſirten Menſchen ſo tauſendfältig bewegen und martern. Unnatur iſt eine Krankheit, für die es durchaus kein Heilmittel giebt, außer in der Rückkehr zur verlaſſenen Natur ſelbſt.

Einen intereſſanten Beleg hierzu liefert uns Goethe im 30. Band ſeiner Werke, wo er von einem ſentimental-romanhaften Verhältniſſe zu einem ſolchen der Natur entfremdeten jungen Gelehrten ſpricht, wie es dergleichen beſonders zu Ende des 18. Jahrhunderts und ſeitdem bis auf unſere Zeit ſo viele gab. Dieſer Mann nun hatte ſich auf Schulen ungemeine Kenntniſſe geſammelt, die aber auf ihn nicht den beruhigenden und beſeligenden Einfluß hatten, ſondern ihn vielmehr mit ſich ſelbſt und mit der ganzen Welt in Streit verſetzten. Er konnte nicht ſogleich die Stelle finden, die ihm nach ſeiner Meinung gebührte; was ſich ihm etwa friſtend darbot, verwarf er mit Eigenſinn. Vorgefaßte Meinungen behielt er mit Hartnäckigkeit und war bald mit Allem unzufrieden, was ihn umgab. Er ſchrieb an Goethe, welcher damals durch die „Leiden des jungen Werthers“ dergleichen junge Ge-

müther über die Maßen anzog und für ſich einnahm. Goethe hatte dieſen Roman, worin eben ein ſolcher, mit ſich und der Welt zerfallener Jüngling geſchildert wird, geſchrieben, um ſelbſt der damals herrſchenden Sentimentalität, die auch ihn ergriffen hatte, los zu werden. Allein jener Trübſelige hatte von Goethe Würdigung ſeiner Beſtrebungen, Rath und Hülfe in ſeinem kläglichen Zuſtande erwartet. Goethe antwortete lange nicht, aber er beſuchte ihn auf einer Winterreiſe in den Harz, ohne ſich zu nennen. Da fand er denn einen Menſchen, der ſich zwar durch Studiren mannigfaltig ausgebildet, aber von der Außenwelt niemals Kenntniß genommen, weil er ſeine Kraft und Neigung ganz nach Innen gewendet hatte. Vergebens entſchuldigte Goethe als Unbekannter ſich ſelbſt, als ſich der Mann wegen Nichtbeantwortung ſeiner Briefe bitter beklagte. Vergebens verſicherte er ihn, man könne ſich aus einem ſchmerzlichen, ſelbſtquäleriſchen, düſtern Seelenzuſtande nur durch Naturbeſchauung und herzliche Theilnahme an der äußern Welt retten und befreien: ſchon die allgemeinſte Bekanntſchaft mit der Natur, gleichviel von welcher Seite, ein thätiges Eingreifen, ſei es als Gärtner oder Landbauer, als Jäger oder Bergmann, ziehe uns von uns ſelbſt ab; die Richtung geiſtiger Kräfte auf wirkliche, wahrhafte Erſcheinungen gebe nach und nach das größte Behagen, Wahrheit und Belehrung: wie denn der Künſtler, der ſich treu an die Natur halte und zugleich ſein Inneres auszubilden ſuche, gewiß am beſten fahren werde. Der junge Freund ſchien darüber ſehr unruhig und ungeduldig, wie man über eine fremde oder verworrene Sprache, deren Sinn man nicht verſteht, ärgerlich zu werden anfängt, und verſicherte, es könne und ſolle ihm nichts in der Welt genügen. Und hiermit verließ ihn Goethe, ohne ſich zu erkennen zu geben, und der Unglückliche ſchleppte ſein übriges Leben mit dieſer Zerworfenheit friede- und freudenlos fort, ohne eben der Welt durch ſeine übrigens gelehrten

Werke großen Nutzen gebracht zu haben. — Verirrte dieſer Art giebt es beſonders in unſerer Zeit unzählige, denen, weil ſie eigenſinnig und verſchloſſen in ihren verzerrten Lebensanſichten beharren, nicht zu helfen iſt, und die nicht ſelten in Wahnſinn und Verzweiflung verfallen, oder mit Selbſtmord ihr qualenvolles Leben enden. — Es wäre nun ein leichtes, ähnliche Geſchichten unnatürlicher und verbildeter Frauen aufzuführen, die mehr geleſen haben, als für die Beſtimmung des Weibes noth thut, oder die vielleicht gar, wie leider nicht ſelten der Fall, ſich in männliche Studien zu verſteigen wagten.

Siebenter Brief.

Ja wohl, liebe Freundin, es iſt eine gefährliche Sache, ſich zu dem Idealen zu erheben, und jeder Schritt zur Bildung und Verfeinerung kann verderblich wirken, wenn wir den Boden verlaſſen, auf dem wir leben, uns von der Natur entfernen, die uns geboren hat und nähren ſoll, wenn wir nicht beſtändig das Wirkliche mit dem Eingebildeten in Verbindung erhalten.

Ein Blick in's Buch
Und zwei in's Leben,
Das muß die Form
Dem Geiſte geben.

Iſt es durch Lectüre, iſt es durch Umgang mit Gelehrten, iſt es durch eigene Betrachtungen, wodurch Sie Ihren Geiſt auszubilden ſtreben: immer thun Sie es mit wachſamem Auge auf Alles, was Sie umgiebt. Verſäumen Sie nie Ihre häuslichen Pflichten als Hausfrau, Tochter, Schweſter über der Kunſt und

Wiſſenſchaft, die Sie treiben. Ihre weibliche Beſtimmung: das Leben mit Fleiß, Ordnung und Sparſamkeit, mit liebenswürdiger Heiterkeit zu verſchönern, bequemer und freundlicher zu machen, ſei der wichtige Stoff, von dem Sie ausgehen müſſen, wenn Sie ſich Bilder des Vollkommenen ſchaffen und Ihren regen Geiſt darnach geſtalten wollen. Merk, ein geiſtreicher Freund Goethe's, ſagt (IV. Bd. S. 95): „Die Anderen ſuchen das ſogenannte Poetiſche, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt nichts, wie dummes Zeug.“ Wenn Sie nämlich nicht von der Wirklichkeit, nicht von Ihrem Nähtiſche, der Küche und ganzen Hauswirthſchaft, nicht vom Kreiſe Ihrer lieben Familie ausgehen auf dem Wege der Bildung, ſondern, dieſes Alles außer Acht laſſend, ſich in's Leere, Neblichte, Ueberirdiſche das Luftſchloß Ihrer Phantaſien bauen und geiſtabweſend von Ihrer Umgebung nur in jenen Höhen leben, und wenn Sie dann durch die Nothwendigkeit gezwungen werden, herabzublicken auf Das, was unten iſt und Ihre Exiſtenz durch materielle Gewalten bedingt; wenn man Sie aus den Gärten der Feenwelt, wo Alles in Wonne ſchwimmt, an die häusliche Arbeit, an das Krankenbett ruft, und Sie die geträumten Ideale auch auf die Wirklichkeit eigenſinnig übertragen wollen, und verlangen, daß alle Sorgen und Mühen ſogleich weggezaubert werden und kein Schmerz, kein Leid, nur Liebe und Wonne Ihren Kreis belebe: dann entſteht Ekel am Treiben dieſer Welt und Lebensüberdruß, Unzufriedenheit und ſelbſt peinigender Jammer ohne Ende. In dieſem Betracht möchte man mit Goethe ſagen, daß — wenn nicht weiſe Lehrer die Auswahl treffen, — jede Frau vor Büchern, wie vor Unholden, zu bewahren ſei.

Goethes zweite Epiſtel.

Würdiger Freund! Du runzelſt die Stirn, dir ſcheinen die Scherze
Nicht am rechten Orte zu ſein, die Frage war ernſthaft,

Und beſonnen verlangſt du die Antwort; da weiß ich, beim Himmel!
Nicht, wie eben ſich mir der Schalk im Buſen bewegte.
Doch ich fahre bedächtiger fort; du ſagſt mir: ſo möchte
Meinetwegen die Menge ſich halten im Leben und Leſen,
Wie ſie könnte; doch denke dir nur die Töchter im Hauſe,
Die mir der kuppelnde Dichter mit allem Böſen bekannt macht.
Dem iſt leichter geholfen, verſetzt' ich, als wohl ein Andrer
Denken möchte. Die Mädchen ſind gut und machen ſich gerne
Was zu ſchaffen. Da gieb nur dem einen die Schlüſſel zum Keller,
Daß es die Weine des Vaters beſorge, ſobald ſie, vom Winzer
Oder vom Kaufmann geliefert, die weiten Gewölbe bereichern.
Manches zu ſchaffen hat ein Mädchen, die vielen Gefäße,
Leere Fäſſer und Flaſchen in reinlicher Ordnung zu halten.
Dann betrachtet ſie oft des ſchäumenden Moſtes Bewegung,
Gießt das Fehlende zu, damit die wallenden Blaſen
Leicht die Oeffnung des Faſſes erreichen, trinkbar und helle
Endlich der edelſte Saft ſich künftigen Jahren vollende.
Unermüdet iſt ſie alsdann zu füllen, zu ſchöpfen,
Daß ſtets geiſtig der Trank und rein die Tafel belebe.
Laß der andern die Küche zum Reich, da giebt es, wahrhaftig!
Arbeit genug, das tägliche Mahl, durch Sommer und Winter,
Schmackhaft ſtets zu bereiten und ohne Beſchwerde des Beutels.
Denn im Frühjahr ſorget ſie ſchon, im Hofe die Küchlein
Bald zu erziehen, und bald die ſchnatternden Enten zu füttern.
Alles, was ihr die Jahreszeit giebt, das bringt ſie bei Zeiten
Dir auf den Tiſch, und weiß mit jeglichem Tage die Speiſen
Klug zu wechſeln, und reift nun eben der Sommer die Früchte,
Denkt ſie an Vorrath ſchon für den Winter. Im kühlen Gewölbe
Gährt ihr der kräftige Kohl und reifen im Eſſig die Gurken;
Aber die luftige Kammer bewahrt ihr die Gaben Pomonens.
Gerne nimmt ſie das Lob vom Vater und allen Geſchwiſtern,
Und mißlingt ihr etwas, dann iſt's ein größeres Unglück,
Als wenn dir ein Schuldner entläuft und den Wechſel zurückläßt.
Immer iſt ſo das Mädchen beſchäftigt und reifet im Stillen
Häuslicher Tugend entgegen, den klugen Mann zu beglücken.
Wünſcht ſie dann endlich zu leſen, ſo wählt ſie gewißlich ein Kochbuch,

Deren Hunderte ſchon die eifrigen Preſſen ausgaben.
Eine Schweſter beſorget den Garten, der ſchwerlich zur Wildniß,
Deine Wohnung romaniſch und feucht zu umgeben verdammt iſt,
Sondern in zierliche Beete getheilt, als Vorhof der Küche,
Nützliche Kräuter ernährt und jugend-beglückende Früchte.
Patriarchaliſch erzeuge ſo ſelbſt dir ein kleines gedrängtes
Königreich, und bevölkre dein Haus mit treuem Geſinde.
Haſt du der Töchter noch mehr, die lieber ſitzen und ſtille
Weibliche Arbeit verrichten, da iſt's noch beſſer; die Nadel
Ruht im Jahre nicht leicht; denn noch ſo häuslich im Hauſe,
Mögen ſie öffentlich gern als müßige Damen erſcheinen.
Wie ſich das Nähen und Flicken vermehrt, das Waſchen und Bügeln,
Hundertfältig ſeitdem in weißer arkadiſcher Hülle
Sich das Mädchen gefällt; mit langen Röcken und Schleppen
Gaſſen kehret und Gärten, und Staub erreget im Tanzſaal.
Wahrlich! wären mir nur der Mädchen ein Dutzend im Hauſe,
Niemals wär' ich verlegen um Arbeit, ſie machen ſich Arbeit
Selber genug, es ſollte kein Buch im Laufe des Jahres
Ueber die Schwelle mir kommen, vom Bücherverleiher geſendet.

Allein, wohin gerathe ich! Ich höre Sie ausrufen: Iſt das eine Aeſthetik? Wie komme ich vom Schönen, Erhabenen, Anmuthigen in Küche und Keller, vom Streben nach Poeſie zur gemeinen Proſa? Verzeihen Sie, liebe Freundin, die kleine Abſchweifung, die vielleicht von unſerem Thema doch nicht ſo weit abliegt, als es den Anſchein hat. Daß es mit dem Waſchen und Kochen nicht ſo ſchlimm gemeint iſt, daß die dem leiblichen Bedürfniß gewidmete Thätigkeit keineswegs allein Mutter und Töchter beſchäftigen ſoll, liegt ja auf der Hand. Bin ich doch ſelber gegenwärtig bemüht, Ihnen nicht bloß eine Lectüre in dieſen Briefen zu bieten, die zu einem nicht gar zu kleinen Buche heranwachſen werden: ſondern Ihnen nebenbei auch allerlei Schönes unſerer

Dichter und Schriftsteller zum aufmerksamen Durchlesen zu empfehlen. Aber indem ich Ihnen jene, wenn auch etwas in ironischer Uebertreibung gehaltene Epistel Goethes mittheilte, wollte ich mich nur zu der von unseren größten und gesinnungstüchtigsten Dichtern oft ausgesprochenen Wahrheit bekennen, daß seine ästhetische Bildung und Belesenheit, auf Unkosten der häuslichen Tugenden der Frau erworben, nichtig sind, daß ein frisches praktisches Eingreifen in's gemeine Leben auch das ideale Leben am besten kennen lehrt, und daß man das Eine thun kann, ohne das Andere zu lassen.

Das Studium und die Bewunderung der Schönheit soll uns nicht unlustig und untüchtig machen zur Erfüllung der Pflichten, die das Alltagsleben von uns fordert, und — da bin ich bereits wieder im Fluß meiner Erörterung über die Naturschönheit — der Genuß der schönen Natur, die Bewunderung ihres Reichthums und ihrer Mannigfaltigkeit soll nicht in jene nur zu oft bei den Frauen beliebte Schwärmerei ausarten, die sich über das Ganze enthusiasmirt, ohne sich je die Mühe zu geben, das Einzelne recht anzuschauen und kennen zu lernen, die in Ausrufen: das ist herrlich, göttlich! sich ergeht, aber es bei dem oberflächlichsten Eindruck bewenden läßt, an Bildern sich berauscht, die im Allgemeinen verschwimmen, am Einzelnen und Besonderen aber keinen Halt haben. Und doch, so leicht erregbar das weibliche Gefühl, so überwiegend bei Ihnen Allen die gemüthliche Naturauffassung ist: so spreche ich es gern aus zum Ruhm Ihres Geschlechts — Sie haben auch große und reiche Anlagen vom Schöpfer empfangen zur scharfen Anschauung und Beobachtung des Einzelnen, und von einer klaren tüchtigen Anschauung der einzelnen Naturkörper soll ein guter Unterricht in der Naturkunde beginnen, ebensowohl bei den Knaben, als bei den Mädchen. Schärfe der Sinne, Fertigkeit im Erkennen der wesentlichen Merkmale, Sicherheit im Vergleichen und Unter-

ſcheiden — dieſe ſchätzbaren Talente, welche eine Hauptgrundlage aller äſthetiſchen Bildung ausmachen, werden ganz vorzüglich durch den naturhiſtoriſchen Unterricht gefördert. Wie vielſeitig werden ſchon die Sinne geübt in der Anſchauung der Steine und Metalle; ihre Schwere und ihr Gefüge, ihr verſchiedener Bruch und Glanz, ihre wunderbar regelmäßigen Kryſtallformen, welche nachgezeichnet und wo möglich in Pappe ausgeſchnitten werden — ferner aber die verſchieden geſtalteten Wurzeln, Blüthen und Blattformen der Pflanzen, die in ihren Hauptformen gleichfalls gezeichnet werden müſſen, damit ſie der Anſchauung um ſo zugänglicher und in ihrer Formenſchönheit um ſo ſicherer erkannt werden: welch ein reicher Stoff für die Anfangsgründe der Aeſthetik! Mädchen ſollen keine Mineralogie und Botanik oder gar Zoologie als Wiſſenſchaft ſtudiren, mit dem Syſtem und dem ganzen gelehrten Apparat der Kunſtausdrücke haben ſie nichts zu ſchaffen; aber daß ſie die in ihrer Heimath vorkommenden, hauptſächlich in die Augen fallenden Steine kennen, daß ſie Thonſchiefer von Sand- und Kalkſtein unterſcheiden — daß ſie die Schmetterlinge und Sänger des Waldes, eine Biene oder Fliege nicht allein in der hohen Zweckmäßigkeit, ſondern auch in der Schönheit und Pracht ihres Baues erkennen lernen, daß ſie mit Hülfe des Mikroſkops auch einen Blick gewinnen in die wunderbar mannigfaltige und ſchöne Welt des Kleinen — daß ſie der lieblichen Bildungen des auch im Winter fortgrünenden Mooſes ebenſo ſich freuen lernen wie des ſtolzen Baues der Linde und Eiche: dies ſollte in hohen und niederen Mädchenſchulen als ein weſentliches Stück der Bildung nicht außer Acht gelaſſen werden. Iſt der Sinn erſt aufgeſchloſſen, dann eröffnet ſich auch eine unendliche Welt der Schönheit, und keine Gegend unſeres lieben deutſchen Vaterlandes iſt ſo verlaſſen, daß ſie nicht ihre eigenthümlichen, in ihrer Art ſchönen Naturproducte aufzuweiſen hätte! Um bei den Pflanzen ſtehen zu bleiben, erinnere

ich Sie nur an die allbeliebten Vergißmeinnicht, an den Ehrenpreis (Veronica), an die prächtigen Teichroſen (Nymphäen) und Seelilien, an das Lilium Martagon (Türkenbund) und den purpurrothen Fingerhut. Wie ſeltſame und doch ſo freundliche Blumenformen bieten die Orchideen unſerer Wälder, und wie feſtlich leuchten die Blüthendolden und Aehren unſerer weißen Spiräen! Was kann feiner, duftiger und doch zugleich prachtvoller ſein, als die zu hohen Büſchen aufwachſende Spiraea Aruncus mit ihren hohen, ſymmetriſch gebauten, zu einer Riſpe vereinigten Trauben, wo ein zartes weißes Blüthchen an das andere ſich reiht und Alles nur Blüthenſtaub zu ſein ſcheint! Welche Mannigfaltigkeit der Bildung bloß bei Einer Pflanzenart! Betrachten Sie einmal unſere ſchönen, leider oft ſo gering geſchätzten Waldpflanzen! Die weidenblättrige Spiräe hat einfach länglich-lanzettliche Blätter, während die Spiraea Aruncus (der Geißbart) zwei- bis dreimal gefiederte Blätter, die Sumpf-Spiräe (Sp. Ulmaria) nur einfach gefiederte, in große, drei- bis fünflappige Blättchen ſich theilende Blätter hat, und endlich die Sp. filipendula kleine fiederſpaltig eingeſchnittene Blättchen zeigt. In allen dieſen Bildungen waltet ein beſtimmtes Geſetz; ſelbſt die Art, wie die Blätter an den Stengel geheftet ſind, iſt bei jeder Pflanze wieder originell und eigenthümlich. Ziehen Sie wie eine Spirallinie um den Zweig einer Eiche einen Faden, ſo werden Sie finden, daß das ſechste Blatt ſtets ſenkrecht über dem erſten ſteht, das ſiebente desgleichen über dem zweiten u. ſ. f. Wie ganz anders iſt dies Verhältniß bei der Sonnenroſe, deren Blüthenſpirale 55 Windungen macht mit 144 Blüthchen, dann beginnt ein neuer Cyklus, und 145 ſteht wieder über Nr. 1. Werfen Sie dann auch, wenn Sie das Einzelne ſcharf ins Auge gefaßt haben, einen Blick auf den Bau des Ganzen. Welche Harmonie! Die Eiche mit ihren ſtarken, knorrigen, mehr wagerecht ausſtrebenden Aeſten trägt zierlich

gebuchtete, in ſanfter Wellenlinie gerandete Blätter, welche in ihrem nicht zu hellen und nicht zu dunkeln Grün dem Starren und Strengen der Aeſte das Weichere und Mildere zugeſellen, und doch in der Größe und Feſtigkeit ihres Gefüges dem Charakter des ganzen Baumes entſprechen. Wie ganz anders die herzförmigen Blätter der Linde, durch ihren beweglicheren Stiel empfänglicher für jedes Lüftchen, entſprechend den ſchmiegſamen Aeſten der herrlichen Lindenkrone, die bogenförmig wieder ſich ſenken und die ſchönſte Rundung bilden! Die Zeichnung des Lindenblattes aber iſt ſchärfer, es bedurfte an ſeinem Rande keiner ſanfteren Wellenlinien, da ſolche ſchon im Gezweige ſelber ſich darſtellen. So werden Sie überall auf eine feſtbeſtimmte Regel, auf Einheit in der Mannigfaltigkeit, auf Gegenſätze in ihrer Verſöhnung treffen, wo ein Naturſchönes ſich Ihnen darſtellt, und das Pflanzenreich ergreift in dieſer Hinſicht ganz beſonders das Gemüth.

Was in den Kryſtallen des Steinreichs bloß angedeutet war: eine aus der ungegliederten Maſſe hervorwachſende, zu einem Einzelweſen ſich geſtaltende Form, das kommt im Pflanzenreiche zur Ausführung. Die einfache elementariſche Zelle entwickelt ſich zu einem Gewebe, thürmt ſich auf in kühnem Aufbau von Gefäßbündeln und Röhren, aus dem zarteſten Häutchen wird das feſteſte Holz, der zäheſte Baſt, die härteſte Rinde, welche Wind und Wetter trotzt; der Pflanzenſaft ſelber aber erſtarrt nicht ein für alle Mal, wie das Kryſtallwaſſer zur unbeweglichen Ruhe der für immer abgeſchloſſenen todten mathematiſchen Form, ſondern er treibt fort und fort neue Bildungen in größter Mannigfaltigkeit der Form und Farbe, und wie das Ganze ſich gliedert, ſo daß die Wurzel ein ganz anderes Ding iſt, als Stamm und Blüthe, und wie Blätter, Zweige, Blüthen und Früchte wieder als beſondere Einzelweſen ſich darſtellen, die nach ihrer Weiſe das Elementargebilde der Zelle vervielfältigen und auseinanderlegen: ſo wirken

die Glieder in ihrer eigenthümlichen Lebensthätigkeit doch ſtets zu Einem Zwecke und Einem ſchönen Ganzen zuſammen:

Leſen Sie das ſinnige Gedicht Goethes:

Die Metamorphoſe der Pflanzen.

Dich verwirret, Geliebte, die tauſendfältige Miſchung
Dieſes Blumengewühls über dem Garten umher:
Viele Namen höreſt du an, und immer verdränget,
Mit barbariſchem Klang, einer den andern im Ohr.
Alle Geſtalten ſind ähnlich, und keine gleichet der andern;
Und ſo deutet der Chor auf ein geheimes Geſetz,
Auf ein heiliges Räthſel. O könnt' ich dir, liebliche Freundin,
Ueberliefern ſogleich glücklich das löſende Wort!
Werdend betrachte ſie nun, wie nach und nach ſich die Pflanze,
Stufenweiſe geführt, bildet zu Blüthen und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt ſie ſich, ſobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schooß hold in das Leben entläßt,
Und dem Reize des Lichts, des heiligen, ewig bewegten,
Gleich den zarteſten Bau keimender Blätter empfiehlt.
Einfach ſchlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag, verſchloſſen in ſich, unter die Hülle gebeugt,
Blatt und Wurzel und Keim, nur halb geformet und farblos;
Trocken erhält ſo der Kern ruhiges Leben bewahrt,
Quillet ſtrebend empor, ſich milder Feuchte vertrauend,
Und erhebt ſich ſogleich aus der umgebenden Nacht.
Aber einfach bleibt die Geſtalt der erſten Erſcheinung;
Und ſo bezeichnet ſich auch unter den Pflanzen das Kind.
Gleich darauf ein folgender Trieb, ſich erhebend, erneuet,
Knoten auf Knoten gethürmt, immer das erſte Gebild.
Zwar nicht immer das Gleiche; denn mannigfaltig erzeugt ſich
Ausgebildet, du ſiehſt's, immer das folgende Blatt,
Ausgedehnter, gekerbter, getrennter in Spitzen und Theile,
Die verwachſen vorher ruhten im untern Organ.
Und ſo erreicht es zuerſt die höchſt beſtimmte Vollendung,
Die bei manchem Geſchlecht dich zum Erſtaunen bewegt.

Viel gerippt und gezackt, auf maſtig ſtrotzender Fläche,
Scheinet die Fülle des Triebs frei und unendlich zu ſein.
Doch hier hält die Natur, mit mächtigen Händen, die Bildung
An, und lenket ſie ſanft in das Vollkomm'nere hin.
Mäßiger leitet ſie nun den Saft, verengt die Gefäße,
Und gleich zeigt die Geſtalt zartere Wirkungen an.
Stille zieht ſich der Trieb der ſtrebenden Ränder zurücke,
Und die Rippe des Stiels bildet ſich völliger aus.
Blattlos aber und ſchnell erhebt ſich der zartere Stengel,
Und ein Wundergebild zieht den Betrachtenden an.
Rings im Kreiſe ſtellet ſich nun, gezählet und ohne
Zahl, das kleinere Blatt neben dem ähnlichen hin,
Um die Achſe gedrängt, entſcheidet der bergende Kelch ſich,
Der zur höchſten Geſtalt farbige Kronen entläßt.
Alſo prangt die Natur in hoher, voller Erſcheinung,
Und ſie zeiget, gereiht, Glieder an Glieder geſtuft.
Immer erſtaunſt du auf's Neue, ſobald ſich am Stengel die Blume
Ueber dem ſchlanken Gerüſt wechſelnder Blätter bewegt.
Aber die Herrlichkeit wird des neuen Schaffens Verkündung,
Ja, das farbige Blatt fühlet die göttliche Hand,
Und zuſammen zieht es ſich ſchnell; die zarteſten Formen,
Zwiefach ſtreben ſie vor, ſich zu vereinen beſtimmt.
Traulich ſtehen ſie nun, die holden Paare, beiſammen,
Zahlreich ordnen ſie ſich um den geweihten Altar.
Hymen ſchwebet herbei, und herrliche Düfte, gewaltig,
Strömen ſüßen Geruch, Alles belebend, umher.
Nun vereinzelt ſchwellen ſogleich unzählige Keime,
Hold in den Mutterſchooß ſchwellender Früchte gehüllt.
Und hier ſchließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte;
Doch ein neuer ſogleich faſſet den vorigen an,
Daß die Kette ſich fort durch alle Zeiten verlänge,
Und das Ganze belebt, ſo wie das Einzelne, ſei.
Wende nun, o Geliebte, den Blick zum bunten Gewimmel,
Das verwirrend nicht mehr ſich vor dem Geiſte bewegt;
Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Geſetze,
Jede Blume, ſie ſpricht lauter und lauter mit dir.

Aber entzifferſt du hier der Göttin heilige Lettern,
Ueberall ſiehſt du ſie dann, auch im veränderten Zug.
Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geſchäftig,
Bildſam ändre der Menſch ſelbſt die beſtimmte Geſtalt.
O, gedenke denn auch, wie aus dem Keim der Bekanntſchaft
Nach und nach in uns holde Gewohnheit entſproß,
Freundſchaft ſich mit Macht in unſrem Innern enthüllte,
Und wie Amor zuletzt Blüthen und Früchte gezeugt.
Denke, wie mannigfach bald die, bald jene Geſtalten,
Still entfaltend, Natur unſern Gefühlen gelieh'n!
Freue dich auch des heutigen Tags! Die heilige Liebe
Strebt zu der höchſten Frucht gleicher Geſinnungen auf,
Gleicher Anſicht der Dinge, damit in harmoniſchem Anſchau'n
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt.

Mit barbariſchem Klang, ſagt Goethe, verdrängen die botaniſchen Namen einer den andern im Ohr, denn es ſind griechiſche Namen, daher ſie der Ungelehrte nicht verſteht und ſie alle lernt, ohne etwas dabei zu denken. Aber nicht die Namen ſollen uns beſchäftigen, das geheime Geſetz, das heilige Räthſel, durch welches ſich alle Geſtalten ähnlich und doch nicht gleich ſind, ſollen wir erforſchen. Darum betrachte man die Pflanze werdend, wie ſie aus dem Samen keimende Blätter dem Reize des heiligen, ewig bewegten Lichts empfiehlt. Aber ſchon im Samenkorne liegt das Vorbild der künftigen Pflanze, Blatt und Wurzel und Krone. Doch iſt die erſte Erſcheinung des Sprößlings einfach, wie das Kind unter den Menſchen einfach, ohne den mannigfaltigen Ausdruck in den Geſichtszügen. Wie nun die Blätter folgen, wird die Pflanze immer mannigfaltiger, immer ausgebildeter, bis ſie vollendet daſteht, und unbändigen Triebs in's Unendliche wachſen zu wollen ſcheint. Doch ſie iſt nicht beſtimmt, nur grüne Blätter und Stengel zu haben, die Natur

hemmt das mächtige Wachſen und leitet den Saft zu zarteren Bildungen. Wie ſchön, unnachahmlich ſchön ſchildert der Dichter nun das Werden der Blume, wie ungemein anmuthig beſchreibt er, wie ſich Staubfäden um den Staubweg, um den geweihten Altar traulich herumſtellen und unter herrlichen Düften und ſüßem Geruche ihre Hochzeit feiern. So ſenkt ſich bildend in den Schooß des Kelches der Same, um den ſich dann die ſchwellende Frucht erzeugt. Hier ſchließt die Natur den Ring der ewigen Kräfte, aber nur bei dem Einzelnen ſchließt ſie ihn; im Welken der Pflanze und im Tode keimt das neue Leben; denn kaum fällt die Frucht, fallen die Blätter im Herbſte, ſo fängt auch ſchon das in die Erde geſenkte Samenkorn eine neue Schöpfung an. — So, von liebender Betrachtung des Einzelnen zur Anſchauung des Ganzen in ſeiner Einheit und Mannigfaltigkeit muß man aufſteigen, um die Natur in ihrer Schönheit recht zu erkennen, und die Liebe und Bewunderung des Naturlebens wird noch größer, wenn man beobachtet, wie aus dem einfachſten Keim in harmoniſcher Stufenreihe der zuſammengeſetzteſte Organismus ſich entwickelt, wie jede niedere Stufe ſich in der höhern wiederholt, aber reicher und mannigfaltiger, wie der ſtarre Asbeſt, aus dem man Fäden ſpinnt und Leinwand webt, ein Vorbild der Pflanzerfaſer iſt, gleichwie der Kryſtall den Pflanzenorganismus vorbildet und im Polyp und der Koralle Pflanze und Thier zuſammenſchmilzt; — wenn man ferner erwägt, wie das Samenkorn ein Ei iſt, verſehen mit einer härteren und weicheren Schale, und dem Eiweiß, das die Milch liefert, von welcher der junge Säugling die erſte Nahrung erhält, ganz ſo, wie es mit dem Ei der Fall iſt, aus welchem der Vogel ſchlüpft; wenn man endlich bemerkt, wie die einzelnen Organe eines Thieres oder einer Pflanze nicht bloß ſo ſind, ſondern ſo ſein müſſen, und die höchſte Weisheit offenbaren in Bezug auf das Leben des Thieres. Da ſtaunen wir über den wundervollen Bau eines

Fiſches oder Vogels, ja einer Spinne und eines Froſches. Und betrachten wir dann die Krone der Schöpfung, den Menſchen, und werden gewahr, wie alle jene Organe, die auf den unteren Stufen der Schöpfung vereinzelt auftreten, im Menſchen zu ſchönſter Einheit zuſammenwirken, um ein gewandtes Werkzeug zu bilden für den unſterblichen Geiſt, ſo rufen wir billig aus: „Herr, wie ſind deine Werke ſo groß und viel! Du haſt ſie alle weislich geordnet, und die Erde iſt voll deiner Güte!“ Der menſchliche Leib, aus Erdenſtaub bereitet wie die Pflanze und das Thier, und doch in ſeiner Schönheit und Vollendung ein Abglanz göttlicher Majeſtät, ein Ebenbild Gottes — er allein trägt eine ganze Schöpfung in ſich!

Solche Naturbetrachtung führt Sie hinaus über jene Art, welche im Vogel bloß einen Flieg- und Stimmapparat, in der Blume bloß Blätter und Staubgefäße ſieht; die Natur ſoll vielmehr, wie ſie eben allenthalben eine Spiegelung des Geiſtes, ja des höchſten Geiſtes ſelbſt iſt, im unerſchöpflichen Reichthum ihrer Formen und Farben, ihrer Töne und Stimmungen, auch entſprechende Stimmungen im Gemüth des Menſchen erzeugen, ihre Bildungen ſollen Sinnbilder (Symbole) für unſer Seelenleben werden, eine tiefſinnige Bilderſchrift, die auch ein „einfach kindlich“ Gemüth zu leſen vermag, ohne die Syſteme der gelehrten Naturforſcher durchſtudirt zu haben. Von dieſem Geſichtspunkte aus ſind in neuerer Zeit einige Schriften erſchienen, die ich Ihnen für Ihre Bibliothek beſtens empfehle.

Aeſthetik der Pflanzenwelt ꝛc. von Bratanek (Leipz. Brockhaus).

Naturſtudien. Skizzen von Herm. Maſius, 1. Band, 7. Aufl. 1869; 2. Band, 1868. Leipzig bei Brandſtetter.

Biographieen aus der Naturkunde in äſthetiſcher Form und religiöſem Sinne. Von A. W. Grube. (Stuttgart, Steinkopf, I in der 6. Aufl. 1869.) Es liegen die 4 Reihen nun

vollständig vor. Das erste Bändchen enthält 17 Biographieen, das zweite und dritte je 27, das vierte 20. Zunächst für die Jugend geschrieben, mögen sie auch von Erwachsenen, die an einer sinnigen Naturbetrachtung Freude haben, gern gelesen werden.

Einen interessanten Blick in das auch im Winterkleide der Natur fortgrünende Pflanzenleben eröffnet Ihnen Roßmäßler's „Flora im Winterkleide" (Gotha 1854). Von demselben Verf. erschienen (1856): „Die vier Jahreszeiten" (Breslau, bei Leuckart), worin die Pflanze, als den harmonischen Wechsel des Jahres vorzugsweise darstellend und charakterisirend und als lebendiges Mittelglied zwischen dem unorganischen Mineralreich und der organischen Welt der Thiere und Menschen zu klarster Anschauung gebracht wird.

Die kleine Schrift von Roßmäßler: „Das Süßwasser-Aquarium", mit Abbildungen geziert, möchte für Freunde und Freundinnen von Aquarien, d. h. von kleinen, im Zimmer aufgestellten Wasserbehältern, worin aus Muscheln und Steinen, Moos und Wasserpflanzen und Wasserthierchen eine Welt im Kleinen sich darstellt, willkommen sein.

Achter Brief.

Ich möchte Ihnen im heutigen Briefe noch Einiges über die landschaftliche Schönheit mittheilen, nachdem wir uns bereits darüber verständigt haben, daß vor Allem ein Blick in die einzelnen Erscheinungen des Naturlebens gewonnen werden muß, bevor seine Schönheit im Großen und Ganzen recht gewürdigt werden kann.

Das, was eine Gegend, eine Landſchaft ſchön macht, iſt ein Zuſammenwirken von der unſeren äſthetiſchen Sinn berührenden organiſchen und unorganiſchen Welt, von der Oberflächenbildung der Erde, wie ſie als Hebung und Senkung, als Ebene, Gebirg oder Thal, als Gegenſatz von Starrem und Flüſſigem, vom Luftmeer, worin ſich das Sonnenlicht verſchiedenartig bricht, und vom Boden, worauf das Licht in allen Tönen ſpielt, ſich darſtellt. Die Mannigfaltigkeit ſolcher Erſcheinungen muß aber zur Einheit gelangt ſein durch eine Verſöhnung der Gegenſätze, welche, bei aller Entgegenſetzung, doch ſich wieder anziehen und verſchmelzen, gleichſam zuſammenklingen zu Einem Akkord für das Auge wie für die innere Stimmung. Indem verſchiedene Naturerſcheinungen für den äſthetiſchen Sinn zur Einheit kommen, ſchließen ſie ſich zugleich als ein beſtimmtes Ganze von jeder Gruppe anderer Naturbilder ab und machen es dem betrachtenden Auge möglich, in Gedanken einen Rahmen, eine Grenzlinie um daſſelbe zu ziehen. Denken wir uns ein wellenförmiges Hügelland, meilenweit in wechſelloſer Einförmigkeit ſich fortziehend, ohne höhere Berge und ohne große Ebenen; es mag fruchtbar, wohl angebaut, ja hie und da lieblich ſein, aber eigentliche Landſchaftsbilder werden Sie in ſolcher Gegend ſchwerlich finden, weil ein beſtimmter Gegenſatz und die feſte Umgrenzung des Bildes fehlen. Es iſt der gleiche Fall mit einer Ebene, wie die Lüneburger Heide oder die Magdeburger Börde, oder mit den langen Sandflächen und Kiefernwäldern der Mark. Nun aber rücken Sie an jenes wellenförmige Hügelland ein Gebirge oder auch nur Einen kühn aufſtrebenden Berg, laſſen Sie im Hintergrunde die Alpen erſcheinen, und die Hügelwellen gewinnen plötzlich Relief, ihr Charakter des Freundlichen, Anmuthigen, der ungehemmten Fruchtbarkeit tritt äſthetiſch hervor im Gegenſatz der felsreichen Hochgebirge mit ihren Schneehäuptern und Gletſchern. Oder kommen Sie bei einer Wanderung durch

den märkiſchen Kiefernwald an eine lichte Wieſe, mit Heidekraut umrandet und von ſchmucken Birken beſchattet, an einen mit der weißen Nymphäe bedeckten, von Rohr und Sumpfpflanzen üppig umgrünten kleinen See, aus dem ein Völkchen Wildenten auffliegt, während der Storch im feuchten Graſe ſchreitet: ſo gewinnt die arme rauhe Kiefer plötzlich ein maleriſches Anſehen, gleichwie derſelbe See und dieſelbe Wieſe erſt durch die Waldbäume gehoben werden und ohne dieſelben höchſt kahl und proſaiſch ſich ausnehmen würden. Wie manches hübſche Miniaturbild gewährt ſelbſt die trüb und träg auf den Leipziger Gefilden einherſchleichende Pleiße, wenn durch den entfernteren Rand ihres Bettes der Schein einer Hügelreihe entſteht und ein „dort oben" gelegenes Dorfkirchlein den Hintergrund bildet eines Vordergrundes grüner Wieſen mit ihren Gruppen von Erlen und Eichen, Weiden und Pappeln, die dem Rande des armſeligen Fluſſes das Gepräge eines natürlichen Parkes verleihen. Wenn ich von der Schweizer Seite des Bodenſee's auf das ſchwäbiſche Ufer blicke, ſo erfreut zwar immer die ſchöne breite Waſſerfläche, aber dem See ſelber fehlt etwas, weil das Auge am jenſeitigen Ufer zu wenig Haltpunkte findet. Wie ganz anders erſcheint derſelbe See, wenn man vom deutſchen Ufer die Schweizer Berge in ſeinem Hintergrunde erblickt und es das Ausſehen gewinnt, als beſpüle das blaugrüne Waſſer den Fuß jener Alpen, die noch zehn Meilen weit von ſeinem Ufer entfernt ſind!

Wo das Auge vergeblich nach einer Umgrenzung ſucht, wie auf der endloſen Prairie oder dem Meere, wo der gewöhnliche Maßſtab von Größe und Ausdehnung unzulänglich wird und das Schöne zum Erhabenen ſich geſtaltet, ſcheint zwar ein grenzenloſes Naturbild ohne die Mannigfaltigkeit von Gegenſätzen ſich vor unſere Anſchauung zu ſtellen, aber es ſcheint auch nur ſo. Zuvörderſt bringen wir in die Wüſte oder Steppe den Gegenſatz ſelber

mit in der Erinnerung an die uns heimiſch gewordene kultivirte Umgebung, und ſelbſt das ſchwankende Schiff iſt noch ein Stück Feſtland, wie die Reiſekaravane ein Stück Kulturleben im Wüſtenſande. Ferner aber verbleibt überall der Hauptgegenſatz von Himmel und Erde und ein Horizont, wenn er auch noch ſo weit zurückweicht; es bleibt das eigenthümliche Farbenſpiel von Luft und Sonne, die Muſik und der Duft des Lichtes, das auch dem Einförmigſten einen äſthetiſchen Nimbus verleiht. Ein junger amerikaniſcher Reiſender, B. Taylor*), ſchildert den erſten Eindruck der afrikaniſchen Sandwüſte: „Ich fand einen unausſprechlichen Zauber in der erhabenen Einſamkeit der Wüſte. Ich ſah oft die Sonne aufgehen, wenn in dem weiten Kreiſe des Horizonts kein anderes lebendes Weſen zu ſehen war. Sie ſtieg auf wie ein Gott in Ehrfurcht gebietender Herrlichkeit, und es würde natürlich geweſen ſein, hätte ich mich in den Staub geworfen und ſie angebetet. Die plötzliche Veränderung in der Färbung der Landſchaft, ſobald ſie ſich zeigte, die warme goldene Farbe, welche der Sand annahm, und die purpurnen und violetten Tinten der fernen Porphyrberge — das war ein Morgenwunder, welches ich nie ohne Ehrfurcht erblickte. Dieſe reichen Farben machten die Wüſte ſchön; ſie war zu glänzend, um den Eindruck einer Einöde zu machen. Die Landſchaft, weit entfernt, niederſchlagend zu wirken, begeiſterte und erheiterte mich. Ich hatte das Gefühl phyſiſcher Geſundheit und Kraft niemals in ſolcher Vollkommenheit, und hätte vom Morgen bis zum Abend im Ueberſtrömen meines Glückes laut aufſchreien mögen. — Die Luft iſt ein Lebenselixir — ſo ſüß und rein und erfriſchend, wie die, welche der Menſch am erſten Schöpfungsmorgen athmete. Man athmet das unverdorbene Element der Atmoſphäre ein, denn es giebt keine Ausdünſtungen

*) Eine Reiſe nach Central-Afrika (deutſch von J. Ziethen. — Leipzig 1855).

der feuchten Erde, des Pflanzenſtoffes oder des Rauches und Dampfes, der ſich von den Wohnungen der Menſchen erhebt, um ſie zu verunreinigen. Dieſe Luft iſt noch mehr als ihre Stille und Einſamkeit das Geheimniß unſerer Liebe zur Wüſte. Es iſt eine ſchöne Erläuterung der liebenden Fürſorge der Vorſehung, welche auch nicht eine wüſte Stelle der Erde ohne eine verſöhnende Verherrlichung läßt. Wo alle die lieblichen Reize der Natur fehlen, wo es nichts Grünes, keine Quelle für die durſtige Lippe, kaum den Schatten eines Felſen giebt, um den Wanderer am brennenden Mittag zu ſchützen — da hat Gott ſeinen ſüßeſten und zarteſten Hauch auf die Wildniß ausgeſtrömt, welcher dem Auge Klarheit, dem Körper Stärke und dem Geiſte die freudigſte Heiterkeit giebt."

Und dieſem Bilde will ich ein zweites aus den Eisgefilden des Nordpols gegenüberſtellen. Der leider zu früh verſtorbene berühmte Nordpolfahrer E. Kane, der ſo meiſterhaft auch die äſthetiſche Seite der kalten Zone zu ſchildern verſteht, konnte trotz der Mühſal und dem Ungemach, das eine Reiſe in jene Eiswüſten mit ſich bringt, doch nicht umhin, auch die Schönheit des Polarwinters zu bewundern und Eislandſchaften in ihrer Glorie zu ſchildern. Ihr Farbenton zeigt eine merkwürdige Vereinigung von Wärme und Kälte im Sommer, eine kühne, ſeltſame Abwechslung der Formen ſtellt ſich dar, eine ſtrenge Klarheit, die der genialſte Maler mit ſeinen Farben darzuſtellen vergeblich unternehmen würde. Wer mag den Eisberg malen mit ſeinen kühnen Umriſſen und doch verſchwimmenden Formen, oder die kalten Gegenſätze des ſchattenloſen Weiß und des himmelblauen Helldunkels der Eisluft? Dort breiten ſich ſchwarze Hügel aus, Flecke auf wellenförmigem Schnee; die Eisebene iſt von Gletſchern umſäumt und ſtreckt ſich von der klippenreichen Küſte als Vorgebirge weit in's Meer; das blaue Waſſer iſt ganz ſtill. In die Ruhe kommt aber auch Handlung,

wenn die Schollen krachen, die „Hummocks" zerſchmettern, und der Eisberg, zwar ſelbſt vergänglich, ſich doch in großartiger Ruhe erhebt und die kleinen Trümmer gegen ſich anſtürmen läßt. „Mildernd breitet ſich über Alles der Duft einer farbigen Atmoſphäre; der Himmel der Baffinsbay, obwohl dem Nordpol nahe genug, iſt von ſo warmem Ton wie der Himmel in der Bucht von Neapel nach einem warmen Juniregen."

Wo der Pflanzenwuchs erſtarrt, ſind es vorzugsweiſe die äſthetiſchen Momente des Erhabenen, des Grotesken und Abenteuerlichen (ich erinnere an die Felſengruppen der Wüſte), des Schauerlichen und Furchtbaren (z. B. die Ufer des Todten Meeres), des Ernſtes, der Schwermuth und Trauer, welche ſich dem die Landſchaft betrachtenden Sinne darſtellen. Wo Pflanzen grünen und blühen, da kommt auch Leben und Freude in das Starre und Lebloſe, und es iſt vorzugsweiſe die Pflanzendecke, welche den verſchiedenen Gürteln und Landſtrichen der Erde das eigenthümliche Gepräge verleiht. Vor Allem ſind es die auch aus der Ferne ſchon in die Augen fallenden Bäume und Sträucher und ihr Verhältniß zum angebauten Lande, wodurch eine Gegend ihren beſtimmten Charakter erhält. Die Polarzone mit ihren Flechten und Mooſen und ſtrauchartigen Bäumen, die am Boden gleich den Flechten hinkriechen und ſich in einander verſchlingen, als wollten ſie ſich in dieſer Umarmung wärmen, wo man über einen ganzen Weidenwald, den der Schnee mit leichter Mühe bedeckt hat, hinfährt, ohne es zu merken: wie ganz verſchieden iſt dieſer äußerſte Pflanzengürtel ſchon von dem ihm zunächſt folgenden der gemäßigt kalten Zone mit ihren finſteren Tannenwäldern und hoch aufragenden Birken mit den weithin leuchtenden Stämmen, die mit ihrem ſchlanken Bau, biegſamen Gezweig und freundlichen Laub in's dunkelgefärbte Landſchaftsbild einen heiteren Lichtſtrahl werfen, als wollten ſie mahnen an die Lichtfülle des Südens. Die gemäßigt

warme Zone hinwiederum mit ihren ſmaragdgrünen Wieſen, ihren Eichenhainen und Buchenwäldern, die in der heißen Sommerſonne eine kühle grünſchattige Dunkelheit bereiten und zierliche Lichtringel auf den Boden zeichnen, wenn ein ſanfter Wind in der vollen, dichten Laubkrone ſpielt — wie ganz anders wird da Sinn und Gemüth angeſprochen und geſtimmt, als in der auf ſie folgenden gemäßigt warmen Zone mit ihren immergrünen Eichen und Myrten und Piſtazien — die Flora des ſüdlichen vom Mittelmeer beſpülten Europa hat an 300 holzartige Gewächſe aufzuweiſen, die auch im Winter größtentheils ihre Blätter behalten –, mit ihren Orangen, Feigen und Oelbäumen, mit dem dunkelglänzenden, lederartigen ſteifen Laub der Bäume und Sträucher und den aus heißem Felſen hervorſproſſenden duftigen Labiaten (Lippenblumen) und den vielen ſtachligen und dornenbeſetzten Kräutern und Sträuchern! Bereits finden wir an letzteren ſchon große prachtvolle Blumen, die an die tropiſche Zone erinnern, in welcher auch die Bäume die größten und glänzendſten buntfarbigen Blumen entwickeln. Je näher nach dem Aequator zu, um ſo mehr ſteigt die Fülle und Pracht der Flora. Welche großartige Mannigfaltigkeit ſchon in der gemäßigt heißen (ſubtropiſchen) Zone der Alten und Neuen Welt! Ich erinnere Sie nur an die Cameliengebüſche und den Theeſtrauch auf dem Oſtflügel Aſiens, an die herrlichen Magnolien Amerika's, an die unabſehbaren Cypreſſenwälder des unteren Miſſiſippi, oder an das baumartige Sempervivum (bei uns als „Hauslauch" auf dem Dache kriechend) und an die balſamduftende Wolfsmilch (Euphorbia balsamifera) auf Madeira, die als ſtattlicher Baum ihre ſüße nährende Milch ſpendet! In der eigentlich tropiſchen Zone, dem Gürtel der Wendekreiſe, und endlich im Gürtel des Aequators ſelber erſcheinen dann jene höchſten und üppigſten Pflanzenformen der Palmen und Pandanus, der Farren und baumartigen Gräſer, des Piſang und der Aloe, des Brod-

baums und indiſchen Feigenbaums, der, von ſeinen Zweigen wieder Wurzelfäden zur Erde ſendend, neue Stämme treibt und ſeinen Mutterſtamm mit einem ganzen Walde umgiebt, während die Adanſonie oder der Affenbrodbaum bei einer Höhe von nur 30 Fuß einen Umfang von 77 Fuß gewinnt, und manche Palmenarten graziös und leicht bis zu 180 Fuß ſich erheben und erſt in dieſer luftigen Höhe ihre gewaltigen Blätter wie einen Fächer ausbreiten. In den dichten Urwäldern, wo längſt abgeſtorbene morſche Stämme noch von der Umſchlingung ihrer Paraſiten gehalten werden, ſchießt wie ein dünnes Rohr der Calamus draco mehrere hundert Fuß auf und zieht dann ſeine 500 Fuß langen Stränge wie Bindfaden von Baum zu Baum! Wenn unſcheinbare Flechten und ſtruppiges Moos die Rinde unſerer nordiſchen Waldbäume bedecken, ſo wuchern aus der Rinde tropiſcher Pflanzen die herrlichſten Orchideen (auch die Vanille iſt ein ſolches Schmarotzergewächs) und andere großblüthige Prachtpflanzen, die eine Zierde unſerer Gewächshäuſer bilden. Die Lianen und Schlingpflanzen entfalten ihre großen Blumen hoch in den Wipfeln der Bäume. — Schon in den Wäldern von Miſſouri, oberhalb St. Louis, ſieht man dornenbewaffnete Roſen bis in die Wipfel der hohen Bäume ſteigen und dort mit zahlloſen hellrothen Blüthen prangen. Unſer Epheu, das, an einer alten Eiche emporrankend, nur durch ſein dunkles, ſchön geadertes Grün der Blätter das Auge erfreut, iſt dagegen freilich ſehr unſcheinbar. Und doch erfreuet alle Pracht der Tropenpflanzen mehr das äußere Auge, die ſtolze Palme hat mathematiſch feſtbeſtimmte Linien, die großen Baumblüthen imponiren durch ihre Pracht und Ueppigkeit, ein Bambuswald durch ſein zierlich geſchnittenes Laub — aber wie auch bei den geſellig auftretenden Pflanzen der heißen Zone ſich ſo Mancherlei an ſie herandrängt und mit ihnen wächſt, daß der Blick ſchwer einen Ruhepunkt findet, wie jeder Baum mehr als Einzelweſen für ſich auf-

tritt, wie ſchon das Laub es nicht zuläßt, daß, wie in nordiſchen Wäldern, die Blätter in einander überfließen, weich verſchwimmen und jene anmuthigen von ſanften Wellenlinien begrenzten Gruppen zeigen, ſo können ſich unſere Eichen- und Buchenwälder, unſere Linden- und Ahorngruppen getroſt mit den Tropenwäldern meſſen, ſowohl in maleriſcher Schönheit als in ihrer erfriſchenden Wirkung auf das Gemüth, das träumend und ſinnend in unſeren Tannen- und Laubwäldern ſich ergeht, um neue Kraft des Gedankens und der That zu gewinnen. Ich könnte Ihnen Aeußerungen berühmter Reiſenden anführen, die ehrlich geſtehen, daß ſie in den Dattelhainen und Kokoswäldern keineswegs das gefunden, was ſie erwarteten, berühre aber dieſen Punkt nur, damit Sie, die Sie ſo gern Naturbilder entfernter Zonen kennen lernen und entſprechende Naturſchilderungen leſen, nicht die Schönheit Ihrer heimiſchen Umgebung zu gering anſchlagen mögen. Uebrigens halte ich es für ein ſehr bedeutendes Förderungsmittel der äſthetiſchen Bildung überhaupt, wenn der Sinn für die eigenthümlichen Naturſcenen und Landſchaftsbilder in den verſchiedenen Zonen und Klimaten frühzeitig geweckt und genährt wird, und wie unſere großen Naturforſcher mit ihrem Beiſpiel von Naturſchilderungen, die bei aller Gründlichkeit und Treue doch des poetiſchen Duftes und der blühenden Sprache nicht ermangeln, vorangegangen ſind: ſo zeichnen ſich unſere neueren Reiſebeſchreibungen meiſt vortheilhaft aus durch die äſthetiſch bedeutſamen Gemälde vom eigenthümlichen Naturleben und der dadurch bedingten Landſchaft auf den verſchiedenſten Punkten der Erde. Gute Illuſtrationen kommen dem Leſer dabei ſehr zu Statten und werden — Dank der vorgeſchrittenen Induſtrie unſerer Zeit — immer reichlicher den Reiſeberichten beigegeben. Ich erinnere Sie bei dieſer Gelegenheit, daß Sie neben den älteren Landſchaftsmalern (z. B. Pouſſin und Claude Lorrain) nicht verſäumen mögen, auch die klaſſiſchen Gemälde eines Calame

(namentlich Alpenbilder), eines Rottmann (griechiſche Landſchaften), Heinlein, Zimmermann, Dahl und anderer Meiſter kennen zu lernen. Man muß freilich den Oelbaum oder Feigenbaum unter italieniſchem und griechiſchem Himmel in ſeiner eigenthümlichen Umgebung und Luft, man muß jenen Kontraſt des kahlen in ſcharfen Umriſſen ſich darſtellenden Felſen mit der ſaftgrünen Vegetation, die aus ſeinen Ritzen hervorſproßt, man muß mit den Bergen des ſüdlichen Europa zugleich die violetten und purpurrothen Farbentöne ſchauen, in welche die ſcheidende Sonne ſie taucht — gleichwie man die hohe Majeſtät der Kokospalme recht bewundern lernt, wenn man nach langer beſchwerlicher Seefahrt plötzlich die grüne Küſte des Landes ſich aus den Wellen emporheben ſieht — oder wie man den Reiz einer Dattelpflanzung erſt erfährt, wenn man Tage lang auf dem heißen Wüſtenſande gewandert iſt. Doch die Phantaſie iſt eine ſchöpferiſche Kraft, die ſchon bei geringer Nachhülfe Großes leiſtet. Und ein gutes Stück dieſer Nachhülfe gewähren Ihnen unſere Gewächshäuſer und botaniſchen Gärten, die zwar nicht die Größe und volle Schönheit der Tropenpflanzen ausbilden können, aber Form und Farbe doch ſchon hinlänglich veranſchaulichen. Ferner unſere einheimiſchen Gewächſe ſelber. Unſer Farrenkraut giebt wenigſtens im Kleinen ein Bild der baumartigen Farren, unſere Schachtelhalme von den auſtraliſchen Caſuarinen (Bäume mit ſchachtelhalmähnlichen Zweigen), das Blatt unſerer Malven von den Blättern der tropiſchen Malvaceen und Bombaceen (Wollbäume) mit den großen herzförmigen, eingeſchnittenen Blättern, wohin auch der Affenbrodbaum gehört. Die zart gefiederten Mimoſen finden ein Aehnliches ſchon in unſerer ſogenannten Akazie (Robinia Pseudoacacia), die Pothosgewächſe oder Aroideen mit ihren langen hellgrünen dutenartig zuſammengerollten Blättern haben ſchon in unſerem Kalmus und Aaronswurz einen Gattungsgenoſſen, und die kleine

nordiſche Calla palustris zeigt im Kleinen das Bild der großen Calla aethiopica.

Werden Sie alſo, geehrtes Fräulein, der Luſt zum Betrachten und Erkennen der Pflanzen nicht untreu, und Sie werden — mit Benutzung der übrigen von mir gegebenen Winke — den beſten Erfolg dieſes Bemühens verſpüren in der Leichtigkeit, mit der Sie Naturſchilderungen aus entfernten Zonen auffaſſen und wahrhaft genießen können. Viel mehr als durch Romanlectüre wird auf dieſe Weiſe der geſunde Sinn für das Schöne gewinnen, und wer für die Naturſchönheit keinen Sinn hat, wird auch ſchwerlich die Kunſtſchönheit würdigen lernen. Ehe wir aber zu dieſer fortſchreiten, möchte ich Ihnen noch einige Worte über das Licht und die Farben ſagen.

Neunter Brief.

Wie manche ſonſt freundliche und ſchöne Gegend ſieht völlig todt und nichtsſagend aus, wenn man ſie von grauem Nebelhimmel bedeckt erblickt, der das Spiel des Lichtes verhindert; aber ſiehe, die Wolken öffnen ſich, Ströme des goldenen Lichtes fließen auf jenen Hügel herab, ſcheiden den dunkelgrünen Tannenwald von dem hellen Weinbergsgelände und tauchen das alte Gemäuer der Ruine in verjüngendes Roſenroth — und in dieſe gleichgültige, charakterloſe Phyſiognomie kommt plötzlich Leben und eine Seele ſpricht aus ihren Zügen! Der Sonnenſtrahl erwärmt nicht bloß für das Gefühl den ſchweren irdiſchen Stoff, er erwärmt und belebt auch die Materie für's Auge, vergeiſtigt das Starre zum Aetheriſchen und jede Begrenzung des Dinges, jeder Theil ſeiner

Oberfläche wird zum ſprechenden Antlitz. Das in ſich einige reine farbloſe Licht muß ſich aber gliedern und theilen, muß mit den verſchieden gebildeten Körpern verſchiedene Verbindungen eingehen, muß mit Einem Wort zur Farbe werden —, wenn die ſchöne Welt erſcheinen, für das Auge äſthetiſche Bedeutung gewinnen ſoll. Wäre Alles um uns her Sonnenglanz, ſo müßten wir ſelber reine Lichtweſen ſein, um ihn zu ertragen; wäre Alles, Himmel und Erde, blau oder grün, ſo würden wir auch von keiner Farbe wiſſen, die ſchöne Mannigfaltigkeit ginge verloren, weil der Gegenſatz fehlte. Der Tag muß aus der Nacht geboren werden, das Helle aus dem Dunkeln hervorſtrahlen, und wie am blauen Himmelszelt die goldenen Sternlein ſtrahlen ſammt des Mondes Silberlicht, ſo müſſen auf grünem Erdengrunde blaue und weiße, rothe und gelbe Blumen erblühen, muß grünes Laub auf ſchwarzgrauem oder gelbbraunem oder weißlichem Stamme ſich wiegen, muß Wüſtenſand und Ackerkrume, Meer und Fels auch in der Farbe ſich entgegenſetzen. Und wiederum, wie das Trübe nach dem Hellen verlangt und der lichte Glanz am liebſten auf dunklem Grunde ſeine Pracht entfaltet, wie Gelb und Blau zu einer neuen Farbe ſich verbindet, und wie das Grün, das ein Dunkel (nämlich das Blau) in ſich trägt, das Roth ergänzt: ſo muß auch eine Farbe der anderen die Hand bieten, den Gegenſatz, wo nicht aufheben, doch mildern, es muß in aller Mannigfaltigkeit ſich offenbaren, daß ſelbige auf gemeinſamer Einheit beruht, aus dem einen gleichen Lichte hervorgegangen iſt.

Das Gelb iſt die lichtmäßigſte Farbe, das Gelbe und Gelbrothe ſind von energiſcher Lichtfülle, ſtehen dem Sonnenlichte am nächſten, ſind lebenserweckend wie dieſes, ſtimmen auch das Gemüth warm und heiter, wollen aber auch gern glänzen und ſind im Glanz (auf Seide oder im Gold) am ſchönſten. Obwohl ſie ſchon ſelber eine Trübung, Verdunkelung des reinen Lichtes ſind, ver-

tragen ſie doch, da ſie dieſem ſo nahe ſtehen, am wenigſten eine Verunreinigung. Ein ſchmutziges Gelb iſt häßlich.

Der rothe Strahl iſt vorzugsweiſe ein Träger der Wärme, wird auch durch die größten Lichtwellen hervorgebracht, verknüpft mit ſeiner Stärke auch etwas Rauhes, nicht ſelten Grelles, was dem Auge wehe thut. (Ein Blinder verglich das Gefühl der Oberfläche eines rothen Körpers mit dem Ton der Trompete.) Das rothe Blut wird erſt ſchön im Durchſchimmern durch die weiße Haut, in dieſer Milderung iſt es die Farbe des friſch pulſirenden Lebens, der jugendlichen Lebensluſt, der Liebe, die im Roſaroth der Centifolie ihr ſchönſtes Symbol beſitzt. Im Purpurroth wird zwar auch der brennende Strahl gemildert, aber nach dem Schwarzen hin, alſo im Gegenſatz zur Jugendfriſche; es iſt ernſter, ſelbſtbewußter — Symbol der Macht.

Orange, die Miſchung von Roth und Gelb, iſt nicht abgeſchloſſen, feſt, wie das Roth, nicht ruhend, wie die glühende Kohle, ſondern flackernd wie die Flamme, belebend und beunruhigend, doch auch wärmend wie dieſe.

Blau hat geringere Wellenbreite und weniger Leuchtkraft als Gelb und Roth — es führt ein Dunkles mit ſich, iſt alſo der Gegenſatz vom leuchtenden Gelb, wie in noch größerem Gegenſatz Weiß und Schwarz einander gegenüber ſtehen. In's Blau hüllt ſich das Zurückgezogene, dem Blicke ſich Verbergende, die Ferne, das Meer und der Himmel. Alles Farbenſpiel des Hellen wird in Einen gleichartigen, tiefen, gehaltenen Ton verſchlungen. Es kündigt aber auch ein erſtes Hervortreten des Farbigen an, ein Sich-Oeffnen des farbloſen Nichts. Das durch den Himmelsraum fliegende Licht läßt den leeren Raum ſchwarz, und erſt, wo es das Luftmeer unſerer Erde trifft, verbreitet es ſich in blauer Farbe, die hinter ſich den ſchwarzen Grund, das leere Nichts, vor ſich aber das lichte ſonnenhafte Leben hat. Man hat die Nacht die

Mutter der Dinge genannt, aus deren dunklem Schooße sie alle entsprangen; das Blau ist zugleich ihre und des Lichtes Tochter, bildet zwischen beiden die freundliche Vermittelung, in ihm ist fortwährend Nacht und Tag harmonisch beisammen. Hierdurch erhält es den Charakter der Sehnsucht. Blauveilchen entsteigt dem dunkeln Schooße der Erde, gelockt vom ersten Frühlingssonnenschein, die Hoffnung nach schöneren, sonnigeren Tagen erweckend. Noch entschiedener bezeichnet die Beimischung von Roth zum Blau, wodurch das Violette entsteht, das Streben nach der Fülle des Lebens.

Der blaue Lichtstrahl übt auf das Keimen und Wachsthum der Pflanzen die kräftigste chemische Wirkung. Lassen Sie Sonnenlicht durch ein rothes und blaues Glas in einen dunklen Kasten fallen, worin Kressensamen getrieben hat: so werden sich die kleinen Stengel nach dem blauen Strahl biegen, während die Würzelchen dem wärmegebenden rothen Lichte zustreben. So streben auch die Wipfel der Bäume dem „blauen Aether" zu, und geben uns, wie W. v. Humboldt schön bemerkt, ein Bild der Sehnsucht. Die Sauerstoff-Abscheidung geht am lebhaftesten im gelben Lichte vor sich, dem leuchtendsten Strahl; die zarten Blüthen verlangen schon eine kleine Dämpfung, hellgelbgrünes Licht ist der Blüthenentwickelung vor Allem günstig, deshalb wendet man ein so gefärbtes Glas gern bei Gewächshäusern an, und die Natur selber zeigt es uns, indem sie die Blüthen mit grünem Laubdach umgiebt.

Im Grün, das den Gegensatz zwischen dem Blau (der Sehnsucht) und dem Gelb (dem vollen Besitz) ausgleicht, liegt etwas Beruhigendes; die fernere Zukunft (blau) erscheint in sonniger Gegenwart (gelb), das gelbe strahlende Licht wird aber gedämpft mit lieblichem Dunkel und so gemildert. Grün ist die Grundfarbe des Pflanzenkleides, auf dieser mildesten der Farben kann das Auge am längsten weilen und ausruhen von den grellen und

ſchroffen Gegenſätzen, welche der allzuheftige Sonnenſtrahl bietet — Farbe des knospenden Lebens, Hülle der lebhafter gefärbten Blüthen, im Kelch iſt es die Farbe der Hoffnung.

Das Grau iſt eine Miſchung von Schwarz und Weiß, phlegmatiſch, unſcheinbar, indifferent, aber im Gegenſatz von grellem Bunt auch vornehm.

Vom Braun ſagt der Aeſthetiker Viſcher: „Daſſelbe gehört weder zu den Hauptfarben, noch zu den prismatiſchen Brechungen (den ſieben Regenbogenfarben); es iſt zu ungleichen Theilen aus Gelb, Blau und Roth gemiſcht; das Roth iſt aber überwiegend und giebt dem Indifferenten, was ohne ſeine Dazwiſchenkunft aus Gelb und Blau entſtehen würde, die Bedeutung von Kraft und Tüchtigkeit, die aber in dieſer Verbindung in den Eindruck des Trockenen und Hausbackenen übergeht. Braun iſt das ergiebige, Pflanzen und Thiere tragende Erdreich; es erſcheint als Farbe der Nützlichkeit; braune Hautfarbe giebt den rechten Nachdruck des Schattens zur Hautfarbe und iſt doch weniger finſter als Schwarz.“ Das Braun mildert aber auch den Ernſt und die Trauer des Schwarzen und bringt einen warmen Ton hinein.

Wie in gewiſſen Farben mehrere andere ſich miſchen, ſo miſcht ſich in jeder einzelnen wieder das Helle und Dunkle in verſchiedenem Grade; der Ton einer und derſelben Farbe iſt ſtrenger, ſtärker, intenſiver oder ſchwächer, verſchwimmend, leiſe verhallend. Auch hierdurch werden die Gegenſätze gemildert, der Uebergang von einem zum andern wird erleichtert. Betrachten Sie einen Regenbogen, dieſen Triumphbogen der aus dem Licht geborenen Farbenmajeſtät, ſo ſehen Sie den Uebergang wundervoll ausgeführt. Wie in der Muſik Dur und Moll abwechſeln, eine Tonart in die andere übergeht, um nach längeren Ausweichungen wieder in den Grundton zurückzukehren, und wie im Vortrage crescendo und decrescendo, forte und piano die Tonwellen bald ſchwächer,

bald ſtärker, ſchneller und langſamer in unſere Ohren führen: ſo ſpielt auch das Licht mit ſeinen Farben ein Konzert in allerlei Tonart und Vortragsweiſe, ſchreibt hier ein Maëstoso, dort ein Amoroso, hier ein elegiſches Andante, dort ein feuriges Presto. Und nicht bloß eine Landſchaft mit ihren Wieſen und Wäldern, mit Berg und Thal, Fluß und See iſt ſo eine Farben-Symphonie, auch jeder Baum und jede Blume ſtellte eine ſolche im Kleinen dar. Haben Sie nicht ſchon ſelber manchmal mit geſchickter Hand, von ſchönheitskundigem Sinne geleitet, ein Blumenkonzert arrangirt in Ihren hübſchen Blumenſträußen, worin die matter gefärbte Blüthe neben einer dunkelglühenden den rechten Platz empfing, um zugleich ihre Schönheit leuchten zu laſſen und den ſtarken Ton der Nachbarin zu mildern, — worin kleinere Gruppen ſich bildeten, die das Zuſammengehörige vereinten und doch das todte Einförmige vermieden und zuſammenwirkend eben den harmoniſchen Eindruck erzeugten, wie ihn das Schöne als Einheit in der Mannigfaltigkeit fordert? Nicht Jeder verſteht ſich auf die Zuſammenſtellung eines Bouquets, und Mancher hält, dem Wilden gleich, ſchon das Bunte für ſchön.

Die Natur macht zwar auch oft ſehr grelle Farbenzuſammenſtellungen, aber im großen Ganzen betrachtet verſchwindet das Schroffe und ſcheinbar Willkürliche. Den ſtarken Lichteffecten der Tropenwelt entſprechen die lebhafter gefärbten Blüthen, die prachtvollen, weithin ſtrahlenden Federkleider der Vögel, und ſelbſt die Fiſche im Meer ſchwimmen dort in Silber und Gold und Purpurfarben. In unſeren nordiſchen Tannenwäldern, unter bleicherem Himmelblau und in nebeliger Luft wären die bunten Papageien ein allzuſtarker Gegenſatz, unſere Buntſpechte und Nußheher ſind da ſchon bunt und ſchimmernd genug. Dieſelbe Natur, d. h. die ſchöpferiſch waltende Vernunft des Herrn aller Weſen, welche dem Nordländer eine weißere, zartere Haut und blondes Haar gab,

verlieh der tiefer gefärbten Haut des Südländers ſchwarzes Haar, das, kräftiger hervortretend, zu den ſcharf geſchnittenen Phyſiognomien des Südens paßt, wie das blonde Haar mit den feineren Geſichtsbildungen und Geſichtsfarben des Nordens harmonirt. Der Orientale ahmt inſtinktartig den bunten Farbenreichthum der ihn umgebenden Natur noch nach und wählt Stoffe vom lebhafteſten Colorit zu ſeiner Kleidung, während der Abendländer alles Grelle und Auffallende vermeidet und in harmoniſcher Verſchmelzung der zu ſeiner Individualität, ſeinem Alter und ſeiner Stimmung paſſenden Farben den gebildeten Geſchmack zu erkennen giebt.

Doch ich muß, auf engen Raum beſchränkt, meine kurzen Erörterungen hier abbrechen, und bin ſchon befriedigt, wenn ich Ihr Nachdenken auf einige Punkte gerichtet habe, die im Naturſchönen eine ſo große Rolle ſpielen. Daß wir uns von mehreren und verſchiedenen Seiten dem Begriff „Schönheit“ nahen, hat jedenfalls das Gute, daß wir ihn nicht allzueng auffaſſen.

Zehnter Brief.

Sie haben ganz Recht, meine Freundin, den Begriff des Wortes „Schönheit“ dahin zuſammenzufaſſen, ſie ſei vollkommenes Leben zur vollkommenen Anſchauung gebracht! Ich will darauf eingehen, wenn gleich mit einer derartigen Erklärung des Begriffes die Schönheit als ideale Macht noch keineswegs erklärt iſt. Wir nennen die Blume, ſo lange ſie noch in dem Keimblättchen ſich verbirgt, nicht ſchön, denn ſie hat den Höhenpunkt (die Blüthe) ihres Lebens noch nicht erreicht. Auch den Samen, den ſie nach ihrer Blüthe erzeugt, finden wir nicht ſchön. In dem Augenblicke aber ihres vollen Daſeins, wo

weder ein arbeitendes noch ſtrebendes Wachſen, noch ein ermattetes Welken ſichtbar iſt, nennen wir mit Recht die Blume ſchön. Nicht der Geruch, der uns allerdings auch erfreut, nicht die Materie, die ſich bei der Frucht zum Genuß darbietet, auch nicht die mathematiſche Form der Blüthenblätter iſt es, was die Blume ſchön macht, ſondern die Fülle des Lebens, welche in der vollendeten Form erſcheint, die Harmonie der wachſenden Kraft, die vor der Blüthe noch werdend, nach der Blüthe ſchon geweſen iſt. Doch ich höre im Geiſt Sie mit der Frage kommen, die Ihnen ſchon lange auf den Lippen ſchwebte: „Wie verhält es ſich mit der ſchönen Kunſt gegenüber der ſchönen Natur? Der Künſtler kann nicht Schöpfer ſein, wie Gott es iſt, und doch ſoll er, wie ich öfters gehört, die Natur nicht bloß nachahmen?“

Ich antworte: der Menſch, als das Ebenbild Gottes, als ein Geiſt, in welchem die ewige Vernunft ſich abſpiegelt, hat auch Theil an dem Wirken des göttlichen Geiſtes, nur in menſchlicher Form. Er muß freilich erſt bei dem lieben Gott in die Schule gehen, muß im Anſchauen der göttlichen Werke ſeinen Schönheitsſinn bilden, muß an der Außenwelt ſeine Gedanken entzünden und im Wechſelverkehr mit der Natur ſeine Ideen erzeugen: aber eben in der Erzeugung jener Gedanken, die er in ſchönen Formen verkörpert, iſt er doch freithätig, ja er verklärt ſelbſt die natürlichen Dinge zu Idealen, d. h. zu Hochbildern, welche die Natur uns gar nicht zu bieten vermag. Die künſtleriſchen Griechen haben in ihrer Aphrodite ein Muſterbild weiblicher Anmuth und Frauenſchönheit dargeſtellt, — in der Athene ein Ideal geiſtiger Kraft, vereint mit Mannestugend und jungfräulicher Reinheit, im Zeus die Selbſtſtändigkeit und Majeſtät des Mannes; aber jene Künſtler haben ihre Ideale nicht von Menſchen kopirt, ſondern aus der Anſchauung des wirklichen (realen) Menſchen den idealen Menſchen ſchöpferiſch erzeugt. Ein Maler oder Bildhauer, der bloß zu ko-

piren verſtände, wäre kein Künſtler im höheren Sinne des Wortes. Sie werden ſich hierbei an manche Gemälde erinnern, die durchaus regelrecht gezeichnet, mit lebhaften Farben nach allen Regeln der Kunſt geziert und durchaus natürlich gehalten waren; aber die Anſchauung läßt Sie dennoch kalt, Ihr Gemüth wurde nicht ergriffen, die Idee des Gemäldes vielleicht mit dem Verſtande begriffen, aber nicht mit der Empfindung erfaßt. Warum? Weil der Maler es nicht vermocht hatte, ſeinem Werke mit der Kraft des Genius das Leben einzuhauchen, das lebendig den Beſchauenden erfaßt, unmittelbar zum Gemüthe ſpricht. Nur Leben vermag neues Leben zu erzeugen.

Aber das in einem Kunſtwerk waltende Leben iſt — was meine Freundin wohl beachten möge — nur inſofern ſchön, als es geformtes Leben iſt, als es in der angemeſſenſten Form ſich darſtellt. Gleichwie die Welt nur ſchön iſt, inſofern ſie die göttliche Vernunft offenbart: ſo iſt auch die Idee des Künſtlers nur ſchön, inſofern ſie eine würdige Form der Darſtellung findet. Die Form iſt die geſetzmäßig wirkende Vernunft, und nur dieſe kann den vernünftigen Menſchengeiſt befriedigen. Mit der Form wird die Materie bezwungen, der ſinnliche Stoff vergeiſtigt. Erlauben Sie mir, am Zeichnen die Sache zu erläutern.

Nach der griechiſchen Sage wurde Zeichnung und Plaſtik bei Einer Gelegenheit erfunden, aber ſo, daß die Zeichnung der Plaſtik voranging. Die Tochter des Butades zeichnete, als ſie ſich von ihrem Geliebten trennen mußte, das Profil deſſelben nach dem Schatten ab, den der ſcheidende Jüngling auf die weißgetünchte Wand warf. Der Vater aber, um den Schmerz der Tochter zu beſänftigen, entwarf nach dieſem Schattenriß das Modell zu einer Büſte, die er aus Thon zu formen wußte. — In dieſer Sage liegt viel Wahrheit. Der Schatten führte den Menſchen zur Auffaſſung der reinen, d. h. der von der Materie abgelöſten Form.

Die Materie als ſolche, nämlich als formloſe Maſſe, iſt das Unſchöne. Der Kuchen z. B., den wir ſpeiſen, oder der Baum, den wir zerſägen, iſt nicht ſchön, inſofern wir von ſeiner Form abſehen, die wir ſogar (eſſend und ſägend) vernichten. Dieſe Dinge ſind bloß materiell für uns vorhanden. Es werde aber ein kunſtreich geformter Baumkuchen aufgetragen, der das Auge ſo für die Form gewinnt, daß der Gedanke an die Speiſe ganz zurücktritt: ſo kann ſelbſt die Eßwaare unter den Geſichtspunkt der Schönheit gebracht werden. Und in dem Maße, als wir uns von der unmittelbaren Berührung des Baumes losmachen, als wir ihm fern genug ſtehen, um von ſeiner Materie zu abſtrahiren, d. h. um den Umriß der Zweige und Blätter, die Flächen und Linien ohne den Körper auffaſſen zu können: in eben dem Maße entſteht auch der ſchöne Schein der Wirklichkeit, der das Gemüth veranlaßt, dieſe Wirklichkeit mit der Phantaſie zu ſchauen und zu idealiſiren. So lange der Menſch den Baum bloß als ein Hinderniß für ſeinen Weg, oder als Stoff für ſein Feuer betrachtete, war ſeine Anſchauung unfrei, an das ſinnliche Bedürfniß gefeſſelt; als er aber auf die Form des Baumes merkte, als etwa der Waſſerſpiegel das von der Materie befreite Bild dem Auge zurückwarf: da berührte die Schönheit zuerſt das menſchliche Gemüth.

So ſtand die Schöpfung vor dem Wilden;
Durch der Begierde blinde Feſſel nur
An die Erſcheinungen gebunden
Entfloh ihm ungenoſſen, unempfunden
Die ſchöne Seele der Natur.
— Und wie ſie fliehend jetzt vorüberfuhr,
Ergriffet ihr die nachbarlichen Schatten
Mit zartem Sinn, mit ſtiller Hand,
Und lerntet im harmon'ſchen Band
Gefällig ſie zuſammengatten.

Leichtſchwebend fühlte ſich der Blick
Vom ſchlanken Wuchs der Ceder angezogen;
Gefällig ſtrahlte der Kryſtall der Wogen
Die hüpfende Geſtalt zurück.
Wie konntet ihr des ſchönen Winks verfehlen,
Womit euch die Natur hülfreich entgegenkam?
Die Kunſt, den Schatten ihr nachahmend abzuſtehlen,
Wies euch das Bild, das auf der Woge ſchwamm;
Von ihrem Weſen abgeſchieden
Ihr eignes liebliches Phantom
Warf ſie ſich in den Silberſtrom,
Sich ihrem Räuber anzubieten.
Die ſchöne Bildkraft ward in eurem Buſen wach.
Zu edel ſchon, nicht müßig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand, im Thon den holden Schatten nach.
Im Umriß ward ſein Schatten aufgefangen;
Lebendig regte ſich des Wirkens holde Luſt —
Die erſte Schöpfung trat aus eurer Bruſt.

Verſenken Sie ſich in den Anblick einer ſchönen Statue, eines gothiſchen Tempels, — wie iſt da die Schwere und Trägheit des Steines überwunden, wie der kalten Materie ein warmes Leben eingehaucht! Sie ſchauen nicht mehr den Marmor oder Granit, ſondern lebendige Charaktere und Gedanken, die zu Ihnen ſprechen, als wären es menſchliche Weſen. Haben Sie dagegen eines von den heutzutage Mode gewordenen Opernſtücken gewöhnlichen Schlages gehört, das bloß die Ohren kitzelt, bloß ſinnlichen Genuß gewährt und darum verweichlicht: ſo haben Sie auch nur die Materie genoſſen, der Geiſt ward nicht gehoben und geſtärkt, nur die Sinnlichkeit wurde gereizt; denn es fehlte an der Form, welche den Inhalt geiſtig geſtalten muß. Nicht die Töne ſind es, und nicht die Farben oder Steine, welche uns die Schönheit zu Gemüthe führen, ſondern es iſt das Geſetz, nach welchem die Töne unſer Ohr berühren oder die Farben unſer Auge reizen. Dieſes

Geſetz wird aber nicht mit dem Verſtande herausgeklügelt, ſondern es wird in leiblicher Gegenwart ſinnlich empfunden, darum kleidet es der Künſtler in den Ton oder in die Farbe oder in den Marmor. Nimmt ein Kunſtwerk überwiegend den Verſtand in Anſpruch, giebt es mehr zu denken als zu empfinden: ſo iſt es hart und ſchroff, wie z. B. viele Gemälde der altdeutſchen Schule, deren ſcharfe und eckige mathematiſche Linien nicht gerundet ſind von der Fülle des Lebens. Alſo weder das Geſetz allein, noch das Leben allein, ſondern Beides in Ebenmaß und Einklang!

Elfter Brief.

Ich bin faſt ſtolz darauf, daß Sie dem bisherigen Gange unſerer Entwickelung ſo munter und rüſtig gefolgt ſind. Manchen Gedanken konnte ich bloß andeuten, aber ich habe ihn doch berührt, in der Hoffnung, meine geehrte Leſerin werde ihn mehr als Ein Mal leſen und wieder leſen. Sie haben meine Hoffnung auf das Beſte erfüllt, und ſo gehe ich getroſt auf dem betretenen Pfade weiter.

Der menſchliche Verſtand in ſeiner Beſchränktheit muß ſich Merkmale abſondern und ſeine Anſchauung theilen, bevor er zur Einheit des Begriffes gelangt, und ſo hat er auch den Einen untheilbaren menſchlichen Geiſt in eine Menge von Kräften und Vermögen zerſplittert, obwohl dieſe für ſich keineswegs ſo abgeſondert exiſtiren. Wir theilen die geiſtigen Thätigkeiten in die ſchon oben berührten drei Hauptfunktionen des Erkennens, Wollens und Empfindens, und ſprechen demnach von einem Erkenntniß-, Begehrungs- und Empfindungsvermögen; das Erkenntnißvermögen

theilen wir abermals in Verſtand (das Vermögen, aus den Anſchauungen der Außenwelt Begriffe zu bilden und dieſe zu Urtheilen und Schlüſſen zu verarbeiten) und Vernunft (das Vermögen, das Göttliche, über Raum und Zeit Erhabene zu ſchauen oder Ideen zu bilden), und ſo weiter und weiter. Wie hätte da jene Kraft, die das Schöne anſchaut oder künſtleriſch ſelber erzeugt, leer ausgehen ſollen! Welche Kraft ich meine, werden Sie leicht errathen, es iſt die allen äſthetiſchen Menſchen und allen Künſtler-Naturen holde Phantaſie, zu deutſch: Einbildungskraft.

Sie werden ſich erinnern, daß ich ſchon oben von der Empfindung bemerkte, ſie ſei einerſeits der Anfang aller Seelenthätigkeit, andererſeits begleite ſie aber auch als Gefühl die höchſten Thätigkeiten des Geiſtes, da die in ihrer Tiefe erkannte Wahrheit, auch empfunden werde, und alles ſittliche Handeln vom Gefühl des Sittlichen durchdrungen ſei. Daſſelbe können wir nun auch von der Einbildungskraft ſagen: ſie reicht in alle einzelnen Gebiete des Seelenlebens hinein, ſie verwandelt die Anſchauungen der Außendinge in ihre Innenwelt, ſie bildet das Aeußere, Gegenſtändliche in ſich hinein, kleidet es in ihre Bilder, mit denen ſie nach Belieben ſchaltet und waltet. Und hinwiederum: den rein geiſtigen Gedanken macht ſie wieder ſinnlich, indem ſie ihn zum Bilde verkörpert. Dem Verſtande hält ſie die Bilder bereit, damit er in der Vorſtellung die Dinge anſchauen könne, als wären ſie ſinnlich gegenwärtig; das in Raum und Zeit weit Entfernte bringt ſie zuſammen, ſie macht die Zukunft und Vergangenheit zur Gegenwart, und die Gegenwart zur Zukunft. Sie bildet ſich eine eigene ſelbſtſtändige Welt, in der ſie wohl den Stoff aus den Anſchauungen der Wirklichkeit entlehnt, aber ihn ſo frei und willkürlich verarbeitet und ſo ſchöpferiſch geſtaltet, daß eine ganz neue Art des Daſeins dem innern Sinne der Seele ſich erſchließt. Dieſe ſchöpferiſche Einbildungskraft, das Vermögen, durch eigen-

thümliche Verknüpfung der Vorstellungen geistige Bilder zu erzeugen, nennen wir im engeren Sinne Phantasie. Diese dichtet selbst in den an Geist Aermsten, selbst in den undichterischen Menschen, denn wer sollte von der Natur so verwahrlost sein, daß er mit dem Auge seiner Phantasie nicht schon Scenen, Zustände und Wesen geschauet hätte, die ihm nie in der Wirklichkeit erschienen waren? Die Phantasie fliegt hoch über das Erdenleben hinaus; sie hat etwas Glänzenderes als Sonnenglanz, etwas Lieblicheres als die süßesten Düfte des Frühlings zu ihrem Dienst; ihr dienen die Luft- und Erdgeister, die Elfen und Feen, sie rechnet nach anderen Maßen und anderen Zeitgesetzen, ihre Schönheiten sind himmlischer und ihre häßlichen Gestalten viel häßlicher, als sie auf der Erde zu schauen sind. Sie fliegt als eine Göttin in Wolken gehüllt zum Himmel, in der einen Hand die Weltkugel, in der andern zwei Schlüssel, den einen zum Himmel, den andern zur Hölle. Denn sie kann das herbe Leiden der schmerzlichen Gegenwart in die Hoffnung einer schönern Zukunft verwandeln, aber auch das ferne Leiden zum gegenwärtigen und den gegenwärtigen Schmerz zur unerträglichen Hölle machen. In der Phantasie lebt das Kind seinen Jugendtraum und spielt es seine frohen Spiele, mit den Flügeln der Phantasie stürmt der thatendurstige Jüngling in's bewegte Leben und schaut die sinnende Jungfrau in die Zukunft ihrer stillen Lebenssphäre hinein, mit der Phantasie schaut der Greis über sein Grab hinaus durch die Pforten der Ewigkeit. Das erste Denken der Jugend sind Bilder der Phantasie, und das letzte Denken des Philosophen, wenn es den Schranken menschlicher Weisheit sich naht, beflügelt sich mit Bild und Gleichniß der Phantasie, um über den Abgrund zu gelangen, in welchen der Verstand allein versinken würde.

Damit ſchon hier im Reich der Sinne
Die junge Paradieſeswelt beginne,
Ward unſerm Geiſt ein Weſen zugeſellt,
Aus Geiſt und Sinnlichkeit geboren:
Die Phantaſie ward auserkoren,
Zu öffnen uns die reiche Wunderwelt.
Sie zaubert die Vernunft herab von ihren Höhen,
Auf denen hell, doch kalt, das Licht der Sonne ſtrahlt,
Und lockt in Thäler ſie, wo Nebeldüfte wehen,
Auf die ſo blühend ſich der Regenbogen malt.
Und über öde, todte Räume
Weiß ſie Lebendigkeit und Glanz und Licht zu ſtreu'n;
Der Freud' erzählt ſie roſenfarbne Träume;
Sie ſingt den Gram mit Himmelsliedern ein,
Sie hat den mächtigen Geſang erzogen,
Der das Gemüth der Erd' entreißt;
Sie ſchwebet auf der Fluth, auf den belebten Wogen
Der Töne hin, wie Gottes Geiſt.
Bald ſeufzen ihre Töne leiſe Klagen
Der Sehnſucht aus, die ſchöne Seelen drängt;
Bald flattern ſie dahin, gleich frohen Kindertagen,
Um die ein bunter Frühling hängt.
Was ſprach ſo ſüß, wie ein Geſang der Muſen,
Die Harmonieen deines Herzens nach?
Sie rief den Echolaut, zur Stimm' in deinem Buſen,
In einer zarten Seele wach.
Sie haucht der Liebe dieſe Zauberworte,
Sie haucht ihr ein die Seelenmelodien;
Sie ſchmückt das Leben ihr, wie eine Siegerpforte,
Durch die bekränzte Horen ziehn.
Der Hoffnung giebt ſie morgenrothes Leben
Und der Erinnerung ein Abendroth voll Ruh;
Sie treten beide hin zur Gegenwart und weben
Dies Zwiſchenland mit Blumendecken zu.

Ohne Phantaſie hätten wir keinen Genuß der ſchönen Natur, und aus dem menſchlichen Leben wäre die ſchöne Kunſt verſchwunden. Sie, die ſchöpferiſche Einbildungskraft, iſt die Göttin des Dichters, die ihm die Geheimniſſe des menſchlichen und göttlichen Lebens offenbart, die ihn zum Propheten der Menſchheit weiht, auf daß er im Dichterwort offenbare, was die gemeine Rede nimmer zu ſagen vermag, und die ihn zum Heiland und Tröſter macht, daß er mit himmliſchen Gedanken und Gefühlen die im Elend des Erdenlebens verſunkenen Sterblichen erquicke. Darum kann auch nur der Dichter würdig die Phantaſie beſingen; am ſchönſten iſt dies von unſerm Dichterfürſten Goethe geſchehen. Er nennt ſie die Tochter Jupiters, des Vaters der Götter, denn ſie iſt es vorzugsweiſe, die uns aus dem Erdenſtaub emporhebt zum Schauen des Göttlichen, darum iſt ſie auch oft ſeltſam, weil der gemeine Menſchenverſtand, der nicht über die gemeine Wirklichkeit der Dinge hinaus kann, ihren Schwung ſo wenig begreift. Sie iſt das Schooßkind des Weltenſchöpfers, denn in neckiſchen, übermüthigen Sprüngen ahmt ſie ſpielend die Schöpfung nach, erbaut Welten und zertrümmert ſie wieder, und es muß für die Gottheit ergötzlich ſein, wie das muthwillige Kind die Schranken der Menſchheit zu überſpringen verſucht und doch nicht über ſeine Grenzen hinaus kann. Der Göttervater Zeus (von den Römern Jupiter genannt) hatte auch manche Launen, war zuweilen von gewitterſchwerem Zorn verdüſtert und ſchleuderte dann die zündenden Blitze auf die zitternde Erde hinab; aber bald war er wieder gnädig und heiteren Angeſichts, ſtieg dann wohl zu den Wohnungen der Sterblichen hinab, um mit ihnen die Freuden und die Luſt des Lebens zu theilen. Das Lieblingstöchterlein iſt, auch in ſeinen Eigenheiten, dem Vater wie aus den Augen geſchnitten. Darum hat er ſein Gefallen an dem Kinde und mit ihm

das Menſchengeſchlecht geſegnet, daß es freier athmen möge unter der drückenden Laſt der Erdenſorge, daß es im Hinblick auf ein ſchöneres Jenſeits neue Kraft gewinne für die Gegenwart, daß es als ein zur Unſterblichkeit berufenes Geſchlecht auch die Unſterblichkeit ahne, und in göttlicher Würde ſich über das Thier erhebe, das nur für die Gegenwart lebt. Darin zeigt ſie ihr göttliches Weſen, die Phantaſie, daß ſie Hand in Hand geht mit der Hoffnung, die auf eine Ewigkeit hinweiſt, — aber auch darin, daß die menſchliche Weisheit, die alte mürriſche Schwiegermutter des holden Kindes, ſich oft an ihm ärgert.

Nun aber leſen Sie ſelber das treffliche Gedicht.

Meine Göttin.

Welcher Unſterblichen
Soll der höchſte Preis ſein?
Mit Niemand ſtreit' ich,
Aber ich geb' ihn
Der ewig beweglichen,
Immer neuen,
Seltſamen Tochter Jovis;
Seinem Schooßkinde,
Der Phantaſie.

Denn ihr hat er
Alle Launen,
Die er ſonſt nur allein
Sich vorbehält,
Zugeſtanden,
Und hat ſeine Freude
An der Thörin.

Sie mag roſenbekränzt
Mit dem Lilienſtengel
Blumenthäler betreten,
Sommervögeln gebieten
Und leichtnährenden Thau
Mit Bienenlippen
Von Blüthen ſaugen:

Oder ſie mag
Mit fliegendem Haar
Und düſterm Blicke
Im Winde ſauſen
Um Felſenwände,
Und tauſendfarbig,
Wie Morgen und Abend,
Immer wechſelnd,
Wie Mondesblicke,
Dem Sterblichen ſcheinen.

Laßt uns alle
Den Vater preiſen!
Den alten, hohen,
Der ſolch eine ſchöne,
Unverwelkliche Göttin
Dem ſterblichen Menſchen
Geſellen möge!

Denn uns allein
Hat er ſie verbunden
Mit Himmelsband
Und ihr geboten,
In Freud' und Elend,
Als treue Gattin
Nicht zu entweichen.

Alle die andern
Armen Geſchlechter
Der kinderreichen,
Lebendigen Erde
Wandeln und weiden
In dunkelm Genuß
Und trüben Schmerzen
Des augenblicklichen
Beſchränkten Lebens,
Gebeugt vom Joche
Der Nothdurft.

Uns aber hat er
Seine gewandteſte,
Verzärtelte Tochter,
Freut euch! gegönnt.
Begegnet ihr lieblich,
Wie einer Geliebten!
Laßt ihr die Würde
Der Frauen im Haus!
Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge!

Doch kenn' ich ihre Schweſter,
Die ältere, geſetztere,
Meine ſtille Freundin:
O daß die erſt
Mit dem Lichte des Lebens
Sich von mir wende,
Die edle Treiberin,
Tröſterin, Hoffnung.

Zwölfter Brief.

Wohl habe ich von der Phantaſie geſagt, daß ſie in voller Freiheit, ja oft ſehr ungebunden und launiſch, mit den von ihr geſchaffenen Bildern ſpielt und ſie in wunderlichſter Weiſe zuſammenſetzt. Sie werden ſich dabei an Ihre eigenen Träume erinnern, wie da ganz der Wirklichkeit entgegen und widerſprechend die Traumgeſtalten ſich ausnahmen, wenn ſie zufällig vom Gedächtniſſe aufbehalten waren. Doch was der Phantaſie im Traum geſtattet iſt, darf ſie nicht für die verſtändige Wirklichkeit des wachen Lebens geltend machen wollen. Da fordern die andern Seelenkräfte auch ihr Recht und wollen, wenn auch auf einige Zeit zum Schweigen gebracht, doch nicht tyranniſch behandelt ſein. Die Phantaſie des Redners oder Komponiſten, des Baumeiſters oder Bildhauers mag immerhin die Wirklichkeit überflügeln, aber ſie darf den Vernunftgeſetzen nicht Hohn ſprechen, ſie darf keine Zuſammenſtellungen verſuchen, welche den Geſchmack eines gebildeten Menſchen verletzen. Die Phantaſie, eben weil ſie die Vorſtellungen, welche aus der Anſchauung der realen Welt entſpringen, ſelbſtthätig verarbeitet, willkürlich miſcht und umbildet, alſo an der Wirklichkeit keine zwingende Schranke hat, kann ſich ſo weit verirren, daß ſie allen feſten Grund und Boden verliert und die wirkliche Welt ganz im Nebel der Ferne verſchwinden macht. Wie manche Dame hat durch unmäßiges Leſen von Romanen ſich in eine phantaſtiſche Welt hineingeträumt, die mit dem Alltagsleben geradezu in Widerſpruch ſteht! Wie mancher Dichter, namentlich aus der ſogenannten romantiſchen Schule, iſt in der Willkür ſeiner Phantaſiebilder, in der Wunderlichkeit und Seltſamkeit ſeiner poetiſchen Fiktionen unwahr und unnatürlich geworden! Wer der Phantaſie die Zügel ſchießen läßt, mit dem geht ſie durch, der wird entweder

zu Boden geſchleudert, daß er ſchwer von ſeinem Falle ſich erholt, oder, falls er ſeinen Sitz behält, ſo aufgeregt und krankhaft gereizt, daß ihm die Geſundheit der Seele abhanden kommt. Eben deshalb habe ich Sie ſchon in früheren Briefen auf ein thätiges praktiſches Leben und eine ſtets fortzuſetzende aufmerkſame Naturbetrachtung verwieſen; Beides giebt die ſicherſte Bürgſchaft eines geſunden Gleichgewichts der Kräfte. Namentlich iſt für Alle, die, urſprünglich mit ſtarker Phantaſie-Anlage ausgerüſtet, zu wenig vom Leben ſelber, von einer angemeſſenen Berufsthätigkeit in Anſpruch genommen werden, den einſamen Denkern und Dichtern (ich erinnere an Lenau und Hölderlin), die ohne das ſo manche Opfer, Selbſtverleugnung und auch werkthätige Aufmerkſamkeit auf die Umgebung fordernde Familienleben ihre Tage ſo zu ſagen verträumen — kein gefährlicherer Feind, als die Phantaſie. Unſere Dichterheroen, die ihre ganze Kraft dem Dichterberufe widmen konnten, huldigten keineswegs bloß Einer Muſe: Goethe ſtudirte eifrig Naturwiſſenſchaft, Schiller Philoſophie und Geſchichte, wodurch ſtets der Verſtand und das kritiſche Urtheil in angemeſſener Thätigkeit erhalten wurden. Aber auch bei Menſchen und ganzen Völkern, die mehr im ſinnlichen Leben als in der Gedankenwelt ſich bewegen, entbehrt die Phantaſie oft des geiſtigen Zügels und wird barock oder bizarr; ſie artet aus in Phantaſterei. Verſetzen Sie ſich in die Geſchichte vergangener Zeiten, in das Zeitalter der Perrücken und Zöpfe, der beſchnittenen Bäume und der beſchnittenen Poeſie; oder leſen Sie etwas von dem chineſiſchen Götzendienſt und den Gebräuchen halbwilder Völker, betrachten Sie die indiſchen oder ägyptiſchen Gottheiten: des Bizarren iſt in Hülle und Fülle vorhanden. Wir brauchen nur um uns zu ſchauen, und es iſt ſchwer, Karikaturen nicht zu ſehen. Treten Sie in das Haus eines ungebildeten Emporkömmlings, wie da aller Reichthum in der abenteuerlichſten Ueberladung zur Schau geſtellt iſt. Wie

manche Frau häuft ohne allen Geſchmack Farben auf Farben, Bänder auf Bänder, ohne Wahl und Sinn, nur um vornehm zu erſcheinen und zu glänzen! Auch unſer Geſchlecht zählt ſeine Gecken, die einen zuſammengeſchnürten Leib für männliche Schönheit halten und ſich gar wunderlich geberden, um zierlich zu erſcheinen. Was fehlt allen dieſen Erſcheinungen, daß ſie das Gegentheil der Schönheit ſind? Es fehlt ihnen das Geiſtige, die Harmonie der Vernunft, und darum ſind ſie Phantaſterei. Die Phantaſie iſt eben ein zartes und zärtliches Kind, das nur gern bei hellen Geiſtern und reinen Seelen verweilt, dem unreinen Sinne aber entflieht und ſeine Flucht durch das Lächerliche rächt, ja durch Spott und Hohn, der das Bizarre unausbleiblich trifft.

Ein treffliches Beiſpiel des Barocken, des in willkürlichen Ausſchweifungen der Phantaſie ſich Gefallenden, des Seltſamen, von der Norm Abweichenden, iſt, was Goethe (Werke, Bd. 28, S. 111) vom Prinzen Pallagonia erzählt, und ich will Ihnen ſogleich Einiges ausheben. Der Prinz hatte ein Schloß erbaut und mancherlei Anlagen dabei gemacht.

„Wir treten alſo in die große Halle, welche mit der Grenze des Beſitzthums ſelbſt anfängt, und finden ein Achteck, ſehr hoch zur Breite. Vier ungeheure Rieſen, mit modernen, zugeknöpften Gamaſchen, tragen das Geſims, auf welchem, dem Eingang gerade gegenüber, die heilige Dreieinigkeit ſchwebt.“

„Der Weg nach dem Schloſſe zu iſt breiter als gewöhnlich, die Mauer in einen fortlaufenden hohen Sockel verwandelt, auf welchem ausgezeichnete Baſamente ſeltſame Gruppen in die Höhe tragen, indeſſen in dem Raum von einer zur andern mehrere Vaſen aufgeſtellt ſind. Das Widerliche dieſer von den gemeinſten Steinhauern gepfuſchten Mißbildungen wird noch dadurch vermehrt, daß ſie aus dem loſeſten Muſcheltuff gearbeitet ſind; doch würde ein

beſſeres Material den Unwerth der Form nur deſto mehr in die Augen ſetzen. Ich ſagte vorhin Gruppen, und bediente mich eines falſchen, an dieſer Stelle uneigentlichen Ausdrucks; denn dieſe Zuſammenſtellungen ſind durch keine Art von Reflexion oder auch nur Willkür entſtanden, ſie ſind vielmehr zuſammengewürfelt. Jedesmal drei bilden den Schmuck eines ſolchen viereckten Poſtaments, indem ihre Baſen ſo eingerichtet ſind, daß ſie zuſammen in verſchiedenen Stellungen den viereckigen Raum ausfüllen. Die vorzüglichſte beſteht gewöhnlich aus zwei Figuren, und ihre Baſe nimmt den größten vordern Theil des Piedeſtals ein; dieſe ſind meiſtentheils Ungeheuer von thieriſcher und menſchlicher Geſtalt. Um nun den hintern Raum der Piedeſtalfläche auszufüllen, bedarf es noch zweier Stücke; das von mittler Größe ſtellt gewöhnlich einen Schäfer oder eine Schäferin, einen Kavalier oder eine Dame, einen tanzenden Affen oder Hund vor. Nun bleibt auf dem Piedeſtal noch eine Lücke; dieſe wird meiſtens durch einen Zwerg ausgefüllt, wie denn überall dieſes Geſchlecht bei geiſtloſen Scherzen eine große Rolle ſpielt."

„Daß wir aber die Elemente der Tollheit des Prinzen Pallagonia vollſtändig überliefern, geben wir nachſtehendes Verzeichniß. Menſchen: Bettler, Bettlerinnen, Spanier, Spanierinnen, Mohren, Türken, Buckelige, alle Arten Verwachſene, Zwerge, Muſikanten, Pulcinelle, antikkoſtümirte Soldaten, Götter, Göttinnen, altfranzöſiſch Gekleidete, Soldaten mit Patrontaſchen und Gamaſchen, Mythologie mit fratzenhaften Zuthaten: Achill und Chiron mit Pulcinell. Thiere: nur Theile derſelben, Pferd mit Menſchenhänden, Pferdekopf auf Menſchenkörper, entſtellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechslungen der Köpfe. Baſen: alle Arten von Monſtern und Schnörkeln, die unterwärts zu Baſenbäuchen und Unterſätzen endigen."

„Denke man ſich nun dergleichen Figuren ſchockweiſe verfertigt und ganz ohne Sinn und Verſtand entſprungen, auch ohne Wahl und Abſicht zuſammengeſtellt, denke man ſich dieſen Sockel, dieſe Piedeſtale und Unformen in einer unabſehbaren Reihe, ſo wird man das unangenehme Gefühl mitempfinden, das einen Jeden überfallen muß, wenn er durch dieſe Spießruthen des Wahnſinns durchgejagt wird.“

„Wir nähern uns dem Schloſſe und werden durch die Arme eines halbrunden Vorhofs empfangen; die entgegenſtehende Hauptmauer, wodurch das Thor geht, iſt burgartig angelegt. Hier finden wir eine ägyptiſche Figur eingemauert, einen Springbrunnen ohne Waſſer, ein Monument, zerſtreut umherliegende Vaſen, Statuen, vorſätzlich auf die Naſe gelegt. Wir treten auf den Schloßhof und finden das herkömmliche, mit kleinen Gebäuden umgebene Rund in kleineren Halbzirkeln ausgebogt, damit es ja an Mannigfaltigkeit nicht fehle.“

„Der Boden iſt großentheils mit Gras bewachſen. Hier ſtehen, wie auf einem verfallenen Kirchhofe, ſeltſam geſchnörkelte Marmorvaſen vom Vater*) her, Zwerge und ſonſtige Ungeſtalten aus der neueren Epoche zufällig durch einander, ohne daß ſie bis jetzt einen Platz finden können; ſogar tritt man vor eine Laube, vollgepfropft von alten Vaſen und anderem geſchnörkelten Geſtein.“

„Das Widerſinnige einer ſolchen geſchmackloſen Denkart zeigt ſich aber im höchſten Grade darin, daß die Geſimſe der kleinen Häuſer durchaus ſchief nach einer oder der andern Seite hinhängen, ſo daß das Gefühl der Waſſerwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menſchen macht und der Grund aller Eurhythmie iſt, in uns zerriſſen und gequält wird. Und ſo ſind

*) Der Vater des Prinzen hatte bereits den Bau des ſeltſamen Schloſſes begonnen.

denn auch dieſe Dachreihen und Hydern und kleinen Büſten, mit muſizirenden Affenchören und ähnlichem Wahnſinn verbrämt. Drachen mit Göttern abwechſelnd, ein Atlas, der ſtatt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt."

„Gedenkt man ſich aber aus allem Dieſem in das Schloß zu retten, welches vom Vater erbaut, ein relativ vernünftiges Anſehn hat, ſo findet man nicht weit von der Pforte den lorbeerbekränzten Kopf eines römiſchen Kaiſers auf einer Zwerggeſtalt, die auf einem Delphin ſitzt."

„Im Schloſſe ſelbſt nun, deſſen Aeußeres ein leidliches Innere erwarten läßt, fängt das Fieber des Prinzen ſchon wieder zu raſen an. Die Stuhlfüße ſind ungleich abgeſägt, ſo daß Niemand Platz nehmen kann, und vor den ſitzbaren Stühlen warnt der Kaſtellan, weil ſie unter ihren Sammetpolſtern Stacheln verbergen. Kandelaber von chineſiſchem Porzellan ſtehen in den Ecken, welche, näher betrachtet, aus einzelnen Schalen, Ober- und Untertaſſen u. dgl. zuſammengekittet ſind. Kein Winkel, wo nicht irgend eine Willkür hervorblickte. Sogar der unſchätzbare Blick über die Vorgebirge in's Meer wird durch farbige Scheiben verkümmert, welche durch einen unwahren Ton die Gegend entweder verkälten oder entzünden. Ein Kabinet muß ich noch erwähnen, welches aus alten vergoldeten, zuſammengeſchnittenen Rahmen an einander getäfelt iſt. Alle die hundertfältigen Schnitzmuſter, alle die verſchiedenen Abſtufungen einer ältern oder jüngern, mehr oder weniger beſtaubten und beſchädigten Vergoldung bedecken hier, hart an einander gedrängt, die ſämmtlichen Wände und geben den Begriff von einem zerſtückelten Trödel."

Ich will Sie jedoch nicht zur Verzweiflung bringen. Sie ſehen nun, wohin ungebildeter Geſchmack und ungeregelte Phantaſie führen können, und es iſt ein wahres Wort, das Goethe bei einer ähnlichen Gelegenheit (Werke, Bd. 31, S. 245) ſpricht:

„Da fiel es denn recht auf, wie nöthig es ſei, in der Erziehung die Einbildungskraft nicht zu beſeitigen, ſondern zu regeln, ihr durch zeitig vorgeführte edle Bilder Luſt am Schönen, Bedürfniß des Vortrefflichen zu geben. Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verſtand zu bilden, der Vernunft ihre Herrſchaft zu ſichern; die Einbildungskraft lauert als der mächtigſte Feind, ſie hat von Natur einen unwiderſtehlichen Trieb zum Abſurden, der ſelbſt in gebildeten Menſchen mächtig wirkt und gegen alle Kultur die angeſtammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anſtändigſten Welt wieder zum Vorſchein bringt.“

Dreizehnter Brief.

Man hört wohl oft die Forderung ausſprechen, es müſſe jedem Lebensgebiet ſeine Grenze bewahrt bleiben, die Wiſſenſchaft habe ihr Gebiet, auf welchem ſie keine Befehle von der Kunſt zu befolgen brauche; eben ſo brauche die Kunſt von der Wiſſenſchaft ſich keine Vorſchriften machen zu laſſen u. ſ. w. Ferner: man ſolle das Schöne nicht mit dem Guten vermengen, die Aeſthetik ſei keine Sittenlehre und brauche nicht ängſtlich die Moralgeſetze zu reſpectiren. So wahr das auf der einen Seite iſt, ſo falſch iſt es doch auf der andern, wenn man meint, jene Gebiete des Wiſſens und Könnens ſtünden in gar keinem innern Zuſammenhange und hätten gar nichts mit einander gemein. Allerdings hat die Kunſt ihren ſelbſtſtändigen Zweck, ſie will nicht Moral predigen, ſondern durch Schönheit erfreuen; aber je tiefer und vollſtändiger ſie dieſem ihr eigenthümlichen Zwecke nachkommt, deſto mehr ſtimmt ſie auch die Gemüther zur Empfänglichkeit für die Sitte im höheren

Sinne des Wortes. Denn — wie wir ſchon oben ſahen — eine Schönheit, die bloß ſinnlich ergötzt und nicht auch das geiſtige Vermögen des Menſchen berührt, iſt keine reine und vollkommene Schönheit. Die letztere aber veredelt die Sinnlichkeit, weil ſie ihr Form giebt, durch ein geiſtiges Geſetz ſie zügelt, aber nicht durch Zwang, ſondern durch Liebe, durch die freie Hingabe des Menſchen an den Gegenſtand. Ein Menſch, deſſen Gemüth leicht und ſchnell von der Schönheit gerührt wird, der in ſeiner Umgebung viel Schönes und Edles anzuſchauen Gelegenheit hat, ſteht deshalb noch nicht moraliſch höher als ein anderer, deſſen Sinn der Schönheit verſchloſſen blieb, aber er iſt weniger in Gefahr als der letztere, in Gemeinheit und Rohheit zu verſinken, und er iſt fähiger, aus dem ſinnlichen Leben ſich in's ſittliche zu erheben, da ſeine Sinnlichkeit bereits auf äſthetiſche Weiſe Form und Geſtalt empfing. Die Sittenlehre ſpricht ſtreng und gebieteriſch ihr „Du ſollſt!", und das ſchwache Menſchenkind hat großen Kampf vonnöthen, um dies Gebot der Pflicht zu erfüllen, denn die Sinnlichkeit widerſtrebt dem Pflichtgebot und muß mit Gewalt zum Gehorſam gebracht werden. Aber der Widerſtand erneuert ſich immer wieder und immer muß der Kampf auf's Neue beginnen, und immer auf's Neue wird der Sieg in Frage geſtellt. Da tritt denn die Religion hilfreich hinzu und verſöhnt auf äſthetiſche Weiſe das Fleiſch mit dem Geiſt. Unſer göttlicher Herr und Meiſter, Jeſus Chriſtus, faßte in ſeiner unendlichen Weisheit das ganze Sittengeſetz in das Gebot der Liebe zuſammen, indem er zugleich ſelbſt die Liebe zu Gott in den Menſchenherzen entzündete. Wo die Liebe waltet, da ſteht die Neigung auf Seite der Pflicht; das ſtrenge „Du ſollſt"! wird zum freudigen „Ich will", und Sinne und Geiſt ſind verſöhnt. Das Sittengeſetz, welches ſich bloß an den geiſtigen Theil der Menſchheit wandte, konnte dieſe nicht zurückführen auf den Weg zu Gott; da ward das ewige

Wort Fleisch und wandelte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit als die des eingeborenen Sohnes Gottes, und wir lernten Gott lieben, indem wir Christo angehörten. Das Christenthum in seiner reinen Form ist, wie Schiller tiefsinnig sagt, Darstellung schöner Sittlichkeit oder Menschenwerdung des Heiligen, und in diesem Sinne die höchste ästhetische Religion. Lesen Sie, liebe Freundin, die „Bekenntnisse einer schönen Seele" in Goethe's Selbstbiographie „Wahrheit und Dichtung", und was ich hier nur kurz andeuten kann, wird Ihnen klar einleuchten. In einem christlichen Gemüthe, das von der Liebe zum Heilande durchdrungen ist, gewinnt das ganze Menschenleben eine andere Gestalt als bei einem Charakter, der bloß auf dem moralischen Standpunkte steht. Es ist da kein zorniges Aufbrausen gegen den Nächsten, kein hartes, liebloses Urtheil über die Schwächen Anderer, nichts Gewaltsames und Schroffes im Thun und Lassen, sondern eine Freundlichkeit und Milde, die jedes Herz erquickt, das sich dieser schönen Seele nahet; eine Langmuth und Geduld, eine Demuth und Gefälligkeit, welche den Stolz und Hochmuth entwaffnet. Aus der Fülle des geistigen Lebens, des lebendig erregten Gefühles strömt ein Glanz auch auf die gemeine Wirklichkeit, auch das kleinste Thun wird geadelt, indem es auf ein Unendliches hinweist. Friede und Heiterkeit ruhen auf der ganzen Umgebung.

Die Aesthetik im Leben ist nichtig und verwerflich, wenn sie sich von der Moral lossagt; aber eine Moral, welche feindlich das ästhetische Element von sich stößt, scheitert nur zu leicht an ihrer eigenen Schroffheit. Mancher gute und tugendhafte Mensch bekämpft mit aller Kraft seine Sinnlichkeit, hält mit aller Strenge auf Erfüllung seiner Pflicht, aber die sanfteren Regungen des Herzens bleiben ihm fremd, er fühlt sich auf seiner Tugendhöhe zu stolz, um zu dem Nächsten, den er tief unter sich erblickt, her-

abzusteigen, sein Licht ist ohne Wärme, seine Gerechtigkeit ohne Liebe. Doch siehe — der sinnliche Theil seines Wesens, der mit Gewalt niedergehalten wird, rächt sich für seine Niederlage durch die Verstimmung und Gereiztheit, welche leicht Unfrieden mit den Nebenmenschen erzeugt, und der Tugend selber fehlt jener Frieden, welcher allein aus der versöhnenden Liebe entspringt. Ist aber das Leben von einer ästhetischen Stimmung durchdrungen, so wird selbst mancher an sich bloß sinnliche Genuß zu einer höheren Freude veredelt, und eine geringe Sache, die der Tugendheld als zu geringfügig von sich stößt, wird zu einer Freudenquelle. Die große Schwierigkeit, ja die eigentliche Lebenskunst bleibt freilich, die rechte Mitte zu treffen zwischen dem bloß sinnlichen und dem einseitig geistigen Leben. Wie es sittliche Naturen giebt, welche in ihrem Streben nach der erhöhten Menschheit die sinnliche Grundlage des Menschenlebens unter den Füßen verlieren, so giebt es ästhetische Menschen, die es von Haus aus sind, welche vom schönen Schein geblendet den sittlichen Inhalt vernachlässigen und in ihrer Moral erschlaffen, oder welche, die sinnliche Seite des Schönen verfolgend, im Schlamm der Sinnlichkeit untergehen. Denken Sie sich ferner einen Denker von Profession, einen Gelehrten, der in seinem Studirzimmer, seinen Lebensfaden abwickelnd, sich zwischen Folianten vergräbt und für nichts Anderes Sinn hat als für seine Wissenschaft. Er tritt in eine Gesellschaft und ist scheu und unbeholfen, ja lächerlich in allen seinen Manieren, er versteht seine Umgebung nicht mehr, denn er hat den Sinn verloren für die Leiden und Freuden des Alltagslebens. Ja, daheim in seiner Familie ist er sogar hartherzig geworden und rauh gegen Weib und Kind, die Liebe zur Wissenschaft hat die Liebe zu den Menschen in seinem Herzen verlöscht. — Da wieder ist ein guter Mensch, ein bon homme, der Alles und Alle liebt, ohne Unterschied giebt und mittheilt, der sich selbst vergißt, herabgekom-

mene Faulenzer und Verſchwender kleidet, und ſelbſt ſich wenig Vergnügen gönnt — aber es iſt etwas Regelloſes, Unſtätes in ihm, ſeine Wohlthätigkeit iſt unſchön, weil ſie unvernünftig iſt, — der Mann entbehrt aller Harmonie. Noch zeige ich Ihnen eine Dame, welche nur dem Schönen leben will, nichts thun als Romane leſen, Klavier ſpielen, ſingen, zeichnen, allenfalls ſich putzen und Geſellſchaften beſuchen, welche aber ihre Denkkraft ſo wenig ausgebildet hat, daß ſie kein ſicheres Urtheil fällt über die gewöhnlichſten Dinge des Lebens, an jeder ernſten Beſchäftigung, jeder gehaltvollen Lectüre Ueberdruß empfindet, und als Gattin oder Mutter den Mann und die Kinder verſäumt und das Hausweſen zu Grunde gehen läßt. Daß bei ſolcher Disharmonie des Lebens an keine wahrhafte äſthetiſche Bildung zu denken iſt, brauche ich Ihnen wohl kaum zu ſagen.

Die menſchliche Vernunft verlangt nach Harmonie, nach dem Einklang aller Seelenkräfte, und ihre unabweisbare Forderung geht dahin, daß das Wahre immer zugleich gut und ſchön, das Gute zugleich ſchön und wahr, und das Schöne wahr und gut ſei. Wie iſt aber ein ſo erhabenes Ziel zu erreichen? Weder durch die Moral, noch durch die Kunſt und Wiſſenſchaft allein, ſondern durch die Religion, welche alle unſere Kräfte in ein ſchönes Band zuſammenknüpft, weil ſie alle unſere Thätigkeit an ein Höchſtes bindet, an Gott, den Urquell des Wahren und Guten und Schönen.

„Wie kann man an's Große und Kleine zugleich denken? — Wenn man an's Größte zuerſt denkt. Wenn man in die Sonne hineinſieht, werden der Staub und die Mücke am ſichtbarſten. Und Gott iſt ja unſer Aller Sonne!“

Vierzehnter Brief.

Ich ſtimme Ihnen ganz bei, daß die Forderung, jeder Menſch ſolle es zu einer äſthetiſchen Darſtellung ſeines Lebens bringen, nicht ſo gemeint ſein könne, als müßte Jeder die gleiche ſchöne Harmonie erreichen. Das iſt ſchon wegen der oft ſo ſehr abweichenden Eigenthümlichkeit des Einzelnen, wegen des verſchiedenen Maßes von Anlagen und Kräften, die Gott den verſchiedenen Menſchen verliehen hat, nicht möglich. Der Eine wird alle ſeine Thätigkeit in der Erforſchung der Wahrheit, der Andere in Geſtaltung der Außenwelt, ſei es als Staatsmann, Lehrer, Künſtler u. ſ. w., wie in einem Brennpunkte zuſammenfaſſen; und ebenſo wird unter den Frauen und Jungfrauen, obſchon deren Leben viel gleichartiger iſt, doch eine höchſt mannigfaltige Darſtellung eines und deſſelben Lebens Statt finden. Doch ein Jeder ſoll in ſeiner Weiſe eine äſthetiſche Harmonie ſeines Lebens zu erreichen ſtreben. Und darin ſtimmen Sie mir gewiß bei.

Nicht alle Menſchen ſind aber vom Schöpfer mit dem Genius der Kunſt geſegnet, und bei der größten Energie des Willens und dem ausdauerndſten Fleiße wird Niemand ein Maler oder Dichter oder Muſiker, wenn er es nicht von Oben empfangen hat. Es iſt etwas Geheimnißvolles im Werden und Wirken des künſtleriſchen Geiſtes, das wir ebenſo wenig zu faſſen vermögen als das Leben und Weben der Naturkraft, die aus dem Geiſte Gottes entſpringt. Das Geiſtige kann nicht mit irdiſchem Sinne betaſtet und begriffen werden, und es gilt hier, was der Heiland einſt zu Nikodemus ſagte: Das Leben des Geiſtes iſt gleich dem Winde, du höreſt ſein Sauſen wohl, weißt aber nicht, woher er kommt und wohin er geht. Den Maler treibt es, ſeine innere

Anſchauung zu verkörpern im farbigen Bilde, ohne daß er ſelber erſt lange überlegt, daß er malen wolle; es treibt ihn die innere Gotteskraft, und das Werk des Genius ſteht da vor dem entzückten Auge des Beſchauers. Der Dichter läßt ſeine Gedanken und Gefühle ausſtrömen im lebendigen Wort, weil er nicht anders kann, weil er ſein Inneres zur Offenbarung bringen muß; er ſingt wie „der Vogel in den Zweigen".

„Nicht gebieten werd' ich dem Sänger," ſpricht
Der Herrſcher mit lächelndem Munde;
„Er ſteht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind ſauſt,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und brauſt,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen:
So des Sängers Lied aus dem Innern ſchallt,
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar ſchliefen.

Der Dichter, wie jeder Künſtler, hat ſeine Weihe vom Himmel, ſeine Würde und ſeinen Beruf von Gottes Gnaden, nicht durch menſchliche Macht und Willkür. Da glaubt nun Mancher, die Schönheit des Kunſtgebildes beruhe in der äußeren Zuſammenſetzung von Tönen, Farben oder Worten, in der zweckmäßigen Gruppirung der Bilder, kurz in der geſetzmäßigen Geſtaltung des Stoffes. Aber wie in der Natur nicht das Stoffliche das Schöne iſt und auch nicht die Zuſammenſetzung deſſelben, nicht die Form für ſich, ſondern die Urkraft, welche die Theile zu einem regen und geordneten und einheitsvollen Leben verknüpft, welche z. B. im Baume den Keim belebt, daß er Saft aus der Erde, Luft und Licht aus der Atmoſphäre in ſich zieht, ſo daß

endlich ein ſelbſt den gröbſten Sinnen ſichtbares vollkommenes Daſein oder Weſen, ein grünender Baum mit Zweigen und Blättern, Blüthen und Früchten daſteht, ſo iſt es der gleiche Fall mit der Kunſt, die unmittelbares ſchöpferiſches Leben iſt. Mancher, dem das Ding gefällt, dem es ſo leicht und natürlich vorkommt, als könne das jeder Andere auch nachmachen, malt auch ein Gemälde, componirt auch ein Stück, verfertigt auch ein Gedicht, — und war eine glückliche Stimmung da, verbunden mit äußerlicher Formgewandtheit (techniſcher Fertigkeit) ſo geräth das Erzeugniß auch wohl über Erwarten und iſt ſelbſt nicht ohne künſtleriſchen Werth. Aber es bleibt doch nur eine vereinzelte Erſcheinung, es ſpricht nicht ein eigenthümlicher Geiſt aus dem Werke, die Wirkung deſſelben iſt nicht tief und nachhaltig.

Darum iſt es jedoch keineswegs Zeitverluſt, ſich ſelbſt mit Ausübung der Kunſt zu beſchäftigen. Warum ſollte man nicht bloß ein ſchönes Bild nachmalen, ſondern ſelbſt einmal eine Zeichnung aus eigener Idee entwerfen, ſelbſt einmal ein Lied componiren, wenn Kenntniß der Harmonielehre und reger muſikaliſcher Sinn vorhanden iſt, warum ſollte man, von einer Empfindung angeregt oder durch ein Ereigniß veranlaßt, nicht ſelbſt ſein Inneres in einem Gedichte zur ſchönen Darſtellung bringen? Bleibt es doch jedenfalls ein Höheres, ſelbſt zu produziren, als bloß empfangend zu ſein. Wie ſo Manchem iſt ein ſchönes Talent verliehen, womit er ſich und Andere erfreuen kann, und es wäre thöricht, das Pfund vergraben zu wollen in der Meinung, es ſei zu gering, um Zinſen bringen zu können. Aber es möge ſich der Talentvolle ſeiner Gabe nicht überheben, er möge ſich nicht als Genie betrachten und über die ihm von der Natur geſetzten Schranken hinausſchweifen wollen. Das Talent wird mit Vortheil die ſchon vom Genie geſchaffene Form benutzen, die bereits eröffnete Bahn weiter betreten, ja hier und da noch größere techniſche Voll-

endung erreichen; doch wesentlich Neues wird es nicht hervorbringen, und sein Einfluß auf die Nachwelt wird gering sein.

Wir dürfen indessen auch die Schranken nicht übersehen, welche dem Künstlergeist gesteckt sind. Die Kunst des Menschen wird nie wie eine zweite Natur in ihrer ganzen Vollkommenheit in's Leben treten, sondern in ihrer ganzen Kraft immer nur als innerliche Anschauung vor der Gestalt nach Außen sichtbar und fühlbar sein. Denn weit früher, als das Kunstwerk geschaffen werden kann, ist die Idee desselben in der Phantasie. Wie ein Blitzstrahl fährt sie vom Himmel herab und zündet Gedanken auf Gedanken; sie ist, wie das Glück, die Gunst des Augenblicks.

Zückt vom Himmel nicht der Funken,
Der den Herd in Flammen setzt:
Ist der Geist nicht feuertrunken,
Und das Herz bleibt unergötzt.

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schooß das Glück,
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Von dem allererſten Werden
Der unendlichen Natur,
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur.

Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein;
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein.

Nach dem Geständnisse großer Künstler und Dichter ist das eine Zeit voll Weh und Wohl; unruhig gehen sie einher wie Träumende, beinahe ohne Bewußtsein und ohne Beachtung dessen, was

ſie umgiebt, nur mit der werdenden Schöpfung ihres Innern beſchäftigt, bis endlich die Idee vollkommen ausgebildet daſteht vor ihrem inneren Auge, das dann das höchſte Entzücken, die höchſte Seligkeit empfindet. Die alten Griechen, die Allem, auch dem Geiſtigſten, gern eine ſinnliche Hülle liehen, haben daher das glücklichſte Bild für das Entſtehen ſolcher Ideale gefunden, wenn ſie einen guten Dämon oder (wie die Römer ſagten) einen Genius annahmen, der dem Menſchen göttliche Schöpferkraft und erhabene Begeiſterung mittheile. Daher denn auch den Künſtlern ſelbſt der Name Genius (woraus das moderne Genie entſtanden) gegeben wurde. Erſt nachdem das Ideal im Geiſte vollendet daſteht, ſchreitet der Künſtler zur Ausführung und zur Darſtellung. So beſitzt z. B. der Tonkünſtler ſeine Harmonieen lange ſchon, ehe er ſie, und zwar immer noch ohne Inſtrument oder Geſang, in Noten zu Papiere bringt. Man wird ſich hieraus zu erklären wiſſen, was den Ungeweihten der Kunſt unmöglich und wunderbar ſcheint, daß nämlich Muſiker ſogar im Kerker ohne alle Tonwerkzeuge componirten und ihre Compoſitionen mit den Fingern auf einem Tiſche oder auf irgend eine andere Weiſe bis in's Einzelne ausführten, und dabei unendliches Vergnügen hatten, weil ſie wirklich den ganzen Strom wohllautender Klänge und Harmonieen vernahmen, die ihre Noten nur in ſtummen Zeichen darſtellten; man wird ſich erklären, wie Beethoven, in ſeinen letzten Jahren völlig taub, in höchſter Extaſe auf einem verſtimmten Klaviere mit abgeriſſenen Saiten ſpielte, und einen zuhörenden Freund mit ſeinem entzückten Auge wohl zu fragen ſchien: „Hörſt du, wie ſchön!“ und wie jeder Tonſetzer beim bloßen Leſen der Partitur daſſelbe Vergnügen genießt, als ob wirklich geſpielt oder geſungen würde. Denen die Kunſt fremd iſt, die halten wohl einen ſolchen Begeiſterten für wahnſinnig, doch in ſeiner Seele iſt mehr Ruhe und Einklang

aller Geisteskräfte, als in dem Kopfe des besonnensten Geschäftsmannes. Allein das wird klar dadurch, wie doch ganz und gar Nichts im Gebiete des Schönen die Materie sei und Alles nur auf dem lebendigen Geiste beruhe.

Auf dieselbe Weise verfährt nun auch der bildende Künstler, der Maler und Bildhauer. Sein im Geiste geborenes Bild entwirft er anfangs nur mit wenigen scharfen Umrissen, doch ihm ist das Ganze schon sichtbar; die völlige Ausführung erfordert nur mechanischen Fleiß, und ein Schüler ohne alles Genie könnte sie vollenden und könnte sie sogar besser machen als mancher Meister, dem es, wie es oft der Fall ist, am Fleiß gebrach, sich das Handwerksmäßige der Kunst anzueignen. Allein das Kunstwerk erfinden kann kein bloßer Nachahmer und kein Stümper, so wie es auch kein Schüler von einem Meister lernen wird; denn alle Künstler haben nur einen Meister und der ist Gott.

Leicht wird es Ihnen nun sein, sich auch das Entstehen eines Dichterwerks begreiflich zu machen. Auch der Dichter trägt es lange mit sich herum und schwelgt lange im seligen Genusse seiner Schöpfung, bevor er an das Werk der Ausführung geht, und die ist es, nur die allein, welche ihm Mühe und Arbeit macht, und zwar nicht minder als jedem andern Künstler, weil auch das ihm zu Gebote stehende Wort, dieses stoffloseste aller Mittel, der Idee gegenüber noch immer unzugänglich erscheint. Die lehrreichste Schilderung solcher Dichterarbeit gewährt uns der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, worin sich diese unsterblichen Geister mit beispielloser Offenherzigkeit das Entstehen und die Förderung ihrer Dichtungen mittheilen. Wir erfahren da, mit welcher Gewissenhaftigkeit, mit welchem ausdauernden Fleiße, mit welchem scharfen und richtigen Blick in ihre Seelenkräfte und mit welcher himmlischen Liebe sie dem Wahren, Guten und Schönen und damit der Menschheit ihr

großes Leben weihten. Ich habe wohl hie und da Stimmen gehört von Menſchen, die das Buch laſen, doch nicht mit dem geiſtigen Auge, mit dem es geleſen werden muß, und die gleichſam triumphirend Schwächen an dieſen großen Meiſtern entdeckt zu haben meinten: „mit ihrem Genius habe es doch nicht ſo viel zu bedeuten, da ſie ſo mühſam und mit ſolcher Anſtrengung hätten arbeiten müſſen.“ Allein die Arbeit, von der ſie geleſen haben, war nicht das Dichten ſelbſt; jenes Entſtehen der erſten Idee, von der freilich Wenige nur eine Ahnung haben, das war das Werk des Genius; alles Uebrige iſt nur das Ringen des Geiſtes mit dem unvollkommenen Stoffe der Darſtellungsmittel. Danken wir es jenen hochbegabten Männern, daß ſie nicht müde wurden, mit raſtloſem Bienenfleiße ihren Werken die möglichſte äußere Vollendung zu geben, um ſo auch ihrer Mit- und Nachwelt Antheil zu laſſen an dem Genuſſe ihrer beſeligenden Schöpfungen. — Manche Künſtler und Dichter haben bloß für ſich geſchwelgt in ſolchem Genuſſe, da ſie aber ungenügend, unklar und verworren darzuſtellen pflegten, ging mit ihnen ihre Kunſt verloren, ohne fremde Herzen und Sinne belehrt, veredelt und entzückt zu haben.

Funfzehnter Brief.

Ja wohl, die Ausarbeitung und Verwirklichung der göttlichen Idee des Künſtlers erfordert Ernſt und Arbeit, aber die Idee ſelbſt kommt wie das Glück im Schlafe und iſt ein völlig freies Spiel der Phantaſie, abſichtslos und ohne alles Intereſſe. Darum fragen ſo oft Menſchen, die von dem unmittelbaren und unbefangenen Weſen eines Künſtlers nichts verſtehen: Was will er denn eigentlich mit ſeinem Werke ſagen? Was hat es für einen Zweck, welche Tendenz? Wozu nützt es? und dergleichen Fragen mehr. Fragt

ihr denn auch die Kinder, wann sie spielen: Kinder, warum spielt ihr eigentlich? Gewiß würden sie nichts Anderes antworten können, als: Wir spielen, weil wir's nicht lassen können! Das Kind spielt, weil es Kind ist, weil es sein junges frisches Leben in allen seinen Adern und Gliedern empfindet, weil es die Wonne des Lebens in ihm auch ausströmen lassen will, weil ihm die Wirklichkeit wie ein verklärter Zaubergarten dünkt, weil es zwischen der gemeinen Wirklichkeit (Realität) und der ästhetischen Wirklichkeit (Idealität) noch keine Grenzlinien zieht, weil Anschauen und Denken, Empfinden und Wollen bei ihm noch Eins sind. Das Kind behandelt darum die Dinge der Außenwelt, als da sind Steine und Klötze, Wasser und Erde, Feuer und Luft, ja sich selber und seines Gleichen, als dramatische Personen, von denen jede ihre Rolle empfängt, jede etwas „vorstellen" muß; es belebt mit dem Reichthum seiner Ideenwelt den todten Stoff, und in dieser freien schöpferischen Thätigkeit, mit welcher es die Außenwelt in seine Seele hineinbildet und sein Inneres in die Außenwelt hinausbildet und ausprägt, genießt es sein eigenes Dasein doppelt; darum ist es ihm auch mit dem Spiel Ernst, ein heiliger Ernst, und es kann nicht begreifen, warum die Erwachsenen nicht auch spielen. Das Kind hat darin unendlich viel vor dem Erwachsenen voraus, daß es aus unmittelbarem Lebensdrang von der Materie der Dinge abstrahirt, um an dem schönen Schein sich zu erfreuen, daß es aus reiner Lebensluft Das thut, was der Erwachsene, der mit seinem Verstande die Empfindung schwächt und die Phantasie lähmt, erst durch Mühe und Noth sich wieder erwerben muß, die Kunst, mit der ganzen Welt zu spielen. Ja, von den Kindern müssen wir wieder lernen, was Poesie des Lebens ist, welche Freuden und Hochgenüsse in den kleinsten Dingen der Erde verborgen liegen, wenn wir sie mit der Innigkeit des Gemüthes erfassen. Wir müssen wieder spielen lernen, wenn uns das Natur- und

Menſchenleben nicht ganz ſchal und altersgrau werden ſoll. Unſere Mädchen ſollten nicht ſo ſchnell ihre Puppe weglegen und ihre hölzernen Theetaſſen mit goldumrandeten Porzellanſchaalen vertauſchen; und die Väter und Mütter ſollten es nicht für kindiſches Poſſenſpiel halten, zu Zeiten mit ihren Kleinen ſich zu vermummen und ein Theater aus dem Stegreif zu machen. Da ſpielen zwei junge Hunde mit einander, und hier ſogar ein Kätzchen mit einem Hündlein — die vornehmen Herren und Damen mögen darauf nicht achten, es iſt gar zu gewöhnlich; aber ſelbſt ein ſolches Genrebild aus dem Thierleben iſt beachtenswerth und oft reich an charakteriſtiſchen Zügen. Und um den Satz nur ſogleich allgemein auszuſprechen: Wer ſich nicht auf's Spiel verſteht, verſteht auch nicht das Geheimniß äſthetiſchen Lebens. Daher verlange ich auch von jedem wahrhaft gebildeten Menſchen, daß er wenigſtens Etwas ſpiele, ſei es Waldhorn oder Flöte, Harfe oder Zither, Violine oder Klavier, daß er ſinge oder zeichne oder ſich eine Sammlung ſchöner Kupferſtiche anlege, wenn er das Geld dazu hat. Das wollte ich eigentlich mit dem Kinderſpiel ſagen, daß ſeine Poeſie forttönen ſolle in das ſpätere Alter, und der alternde Menſch wenigſtens ein Plätzchen rette, auf welchem er noch fröhlich als Kind ſich fühlen und von Herzen als Kind ſpielen darf. Und wenn ich auch als Beiſpiel nur des Spielens von Inſtrumenten Erwähnung gethan habe, ſo weiß doch meine werthe Freundin, daß die ganze Kunſt gemeint iſt, nämlich der Drang und die Luſt, mit der Gotteskraft der Phantaſie das Erdenleben zu verſchönern.

Iſt das Spiel rechter Art, ſo wird es mit Ernſt getrieben, auch mit der heiterſten Laune ſoll es Ernſt ſein; der ganze volle Menſch ſoll am Spiele Theil nehmen. Aber da verfehlen es wieder ſo viele Dilettanten, ja ſogar Künſtler von Fach, daß ſie entweder bloß das Spiel wollen ohne ſeinen Ernſt, oder bloß den Ernſt verfolgen, ohne das Spiel feſtzuhalten. Das Spiel iſt die

Lebensfülle und Lebensluſt, die ſchöpferiſche Kraft, die zur Darſtellung drängt; der Ernſt iſt das Geſetz, welches den Drang zügelt, die beſonnene Vernunft, welche das Spiel anordnet und leitet. Iſt nun das Spiel ohne den Ernſt, ſo läuft es Gefahr, phantaſtiſch zu werden, in Phantomen und Nebelbildern ſich zu verlieren, im Genuſſe zu ſchwelgen, der doch bald vergeht, weil die feſte Form ihm mangelt. Es entſtehen da Kunſtwerke ohne die Wahrheit und Vollendung der Kunſt, ungeregelte Skizzen, lückenhafte Umriſſe. Wer aber mit ſeinem Spiele den Ernſt verbindet, weiß auch ſeine Phantaſie in rechter Form zu offenbaren, das, was er rein und voll in der Idee geſchaut hat, auch klar und ſchön darzuſtellen. Und weil ſich zu der eigenthümlichen Lebenskraft die Form, mit andern Worten, weil ſich zum Spiel der Ernſt geſellt, wird auch die Darſtellungsweiſe eine eigenthümliche und der Stil originell. Hingegen wird Der, welcher in ſeinem Ernſt das Geſetz über Alles ſtellt, welcher die Form erſtrebt, ohne den lebendigen Trieb und Inhalt des Lebens zu haben, welcher den Ernſt hat ohne das Spiel, auch des eigenthümlichen Stiles verluſtig gehen, daher in ſeinen Kunſterzeugniſſen ſich nicht eigene, ſelbſtſtändige Bahn zu brechen im Stande ſein. Goethe hat in ſeinen Propyläen, wo er über Malerei ſo viel Treffliches ſagt, dieſe Art der Auffaſſung und Darſtellung in einem Schema verſinnlicht, das ſich auf alle Künſte anwenden ließe:

Ernſt.	Ernſt und Spiel.	Spiel.
Manier,	Stil,	Manier,
Nachahmer,	Kunſtwahrheit,	Phantomiſten,
Charakteriſtiker,	Schönheit,	Unduliſten,
Kleinkünſtler,	Vollendung,	Skizziſten.

Dem Ernſt gelingt wohl Charakterzeichnung, aber dieſe entwickelt ſich nicht zur Fülle der Schönheit; in dem bloßen Spiel

bleibt es aber beim Unduliren, d. h. Hin- und Herwogen, da ſind die fahrigen Talente, die hin- und herſpringen, ohne ſich, wie es beim Ernſt der Fall, in ein Beſonderes zu vertiefen, noch weniger, wie es beim wahren Genie der Fall iſt, das Beſondere zum Allgemeinen zu erheben wiſſen, d. h. ihrer Darſtellung allgemeine Geltung zu verſchaffen verſtehen. Es geſelle ſich alſo zu dem Spiel des Lebens der Ernſt des Gedankens!

Wenn das Todte bildend zu beſeelen,
Mit dem Stoff ſich zu vermählen
Thatenvoll der Genius entbrennt:
Da, da ſpanne ſich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke ſich das Element.
Nur dem Ernſt, den keine Mühe bleichet,
Rauſcht der Wahrheit tief verſteckter Born,
Nur des Meißels ſchwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors ſprödes Korn.

Der Dilettant oder Kunſtliebhaber muß bei der Manier bleiben, aber mit vollem Ernſt arbeiten, denn die Kunſt verträgt kein leichtfertiges Spiel. Dann giebt der Fleiß, den wir auf die Uebung verwenden, und die Kenntniß, welche wir uns dabei erwerben, dem Geiſte Sinn für Ordnung, Ebenmaß und Schicklichkeit, Tugenden, die Jedermann auch im wirklichen Leben ſo wohl zu Statten kommen. Zugleich darf aber der Dilettant nie das frohe, heitere Leben des Spieles aus dem Auge verlieren, wenn er mit ſeiner Kunſt ſich und Andere erfreuen will. Ich habe einen Herrn gekannt, der alle Tage ein paar Stunden der Muſe des Klavierſpiels opferte, aber das Inſtrument ſo jämmerlich zerarbeitete, daß dem Zuhörer angſt und bang wurde. Der Mann hatte den Ernſt, er war unermüdlich in ſeiner Arbeit, aber ſeine Arbeit war kein Spiel, es fehlte an der Seele.

Doch ich höre Sie klagend ausrufen: Ach, was ist es denn nun mit allen unsern Bemühungen um das Schöne, wenn uns Armen, die wir mit keinem Genie, kaum mit einigem Talent begabt sind, alle Möglichkeit benommen ist, zu irgend einer Vollendung zu gelangen? Freilich ist dies für manchen edlen Menschen, der voll treuen Eifers nach dem Idealen strebt, sehr niederschlagend. Aber bleibt denn nicht Jedem, der wahrhaft nach Bildung strebt, noch ein großer Antheil an der Welt des Schönen, *das er ja anzuschauen und zu empfinden vermag*, auch wenn er es nicht selber erzeugt? Freuen wir uns doch alle Tage der Schönheit der Natur und stärken uns in ihrem Genuß, ohne auch nur den geringsten Grashalm selber in's Leben rufen zu können. Wer kein Talent für das Zeichnen hat, der lasse das Zeichnen sein, und wer eine schlechte Stimme hat, der singe nicht; aber er verschließe deshalb nicht Auge und Ohr vor schönen Gemälden und seelenvollen Liedern, er bereichere seine Anschauungen und auch sein Urtheil durch Vergleichen und stärke seinen Sinn durch Uebung — im Genießen. Ueberdies ist ja das Gebiet der Kunst so reich und groß und bietet der Auswahl genug. Wozu wären denn alle die herrlichen Gebilde unsterblicher Künstler, wenn sie unter den Menschen keinen Anklang fänden, keine Freude verbreiteten, kein thätiges Leben erweckten? Kein Mensch ist dazu geboren, um sich bloß dem unvernünftigen Thiere gleich zu nähren, Lasten und Sorgen zu tragen und in irdischem Treiben sein Leben zu beschließen, ohne je den Blick nach Oben gerichtet, für das Gute, Wahre und Schöne sich begeistert zu haben. Selbst dem ärmsten Tagelöhner soll das Schöne nicht fremd bleiben, seine Seele soll sich zuweilen erquicken und laben an einem Trank vom Lebenswein der Musen; die Kirche bietet ihm ja den Gesang und die Musik, Gemälde und vielleicht schöne Formen der Baukunst; aber es sollten ihm auch Kunstausstellungen nicht verschlossen bleiben,

und ein Gesangverein sollte auf jedem Dorfe sein. Verschließt aber ein durch Geburt und Erziehung gesegneter Mensch sein Herz der schönen Kunst, so bleibt er bei aller übrigen Bildung doch roh, und es fehlt seiner Seele der wahre menschliche Friede und die höhere Harmonie. Was wäre die Erde ohne die Kunst des Menschen? In Wahrheit ein Jammerthal. Aber auf den himmlischen Gefilden des Schönen verliert selbst der Schmerz seinen Stachel und die Trauer wird vergeistigt.

„In den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr."

Wie Mancher, der vom Unglück verfolgt, von Seelenschmerzen zerrissen wurde, hat in der Kunst wieder Trost und neue Kraft gefunden, dem feindlichen Andrang des Lebens zu widerstehen und den Gleichmuth des Gemüths sich zu bewahren. „Auf den Bergen ist Freiheit!" — das gilt auch von den Höhen der Kunst, welche ein rettendes Asyl bieten auch für Den, welcher nicht Künstler ist.

Sechzehnter Brief.

Wir können, liebe Freundin, noch nicht zu den einzelnen Künsten übergehen; doch wird es nur noch zwei Briefe geben, die über das Allgemeine handeln. Wir haben noch von der verschiedenen Art zu sprechen, oder vielmehr von der verschiedenen Gemüthsstimmung, wie der Künstler seinen Stoff auffaßt. Wenngleich die Idee, welche ihn begeistert, geistiger Natur ist, so ist er doch seiner menschlichen Existenz nach halb an die Sinnenwelt gefesselt, mit der er daher mehr, als jeder andere, namentlich als

der in's wirkliche Leben verſunkene Menſch, im beſtändigen Kampfe lebt. Nur zu oft unterliegt er nun, wenn die Verhältniſſe und die Gewalten dieſes Lebens das Wahre, Gute und Schöne zerſtören, und es geht dem Menſchen, wie Schiller vom Herkules ſingt:

„Alle Plagen, alle Erdenlaſten
Wälzt der unverſöhnten Göttin Liſt
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis ſein Lauf geendigt iſt."

Darüber entſteht dann im Künſtler ein gerechter Unmuth, welcher in mächtigen Zorn ausarten würde, wenn ja in der Bruſt eines Künſtlers (in der wenigſtens in den Augenblicken, wo er ſchaffend wirkt, die höchſte Mäßigung und gänzliches Gleichgewicht aller Neigungen obwaltet) Leidenſchaft aufkommen dürfte. Doch eben dieſe Mäßigung giebt ihm den erhabenen hohen Frieden, mit welchem er auf die Vergänglichkeit aller Dinge, auf die lauernde Macht der Natur, die immer bereit iſt, Leben und Genuß zu zerſtören, auf dieſen Zwieſpalt, in welchem die Menſchheit mit ihrer eigenen Beſtimmung ſteht, ruhig und gelaſſen herabſieht. Dieſe Stimmung der Seele nennen wir nun Ernſt, der jedoch verſchieden iſt von dem im letzten Briefe beſprochenen Ernſte; auf Beharrlichkeit und Genauigkeit und Thätigkeit bezieht ſich jener, auf die eigenthümliche Betrachtungsweiſe der Dinge dieſer. In dieſem Ernſte ſind z. B. Heldenſtatuen im Kampf mit Ungeheuern, Tempel und Kirchen, die in ihrer heiligen Einfalt oder düſtern Wölbung und den erhabenen Säulenreihen mit dem lärmenden Leben kontraſtiren; auch dergleichen Gemälde und Poeſien, beſonders Epopöen und Tragödien, ſo wie feierliche und erhabene Muſik. Allein eben die Harmonie in der Seele des Künſtlers wird ihn auch an den Boden erinnern, worauf er ſteht, ſo daß er ſich wieder gelaſſen zur ſinnlichen Welt wendet. Eben der hohe Ernſt,

der aus dem Uebergewichte der geiſtigen Kräfte entſteht, wird ihm das Nichtige alles Sinnlichen zeigen, und er wird den Kampf des Gemeinen mit dem Hohen und Edlen für einen ungleichen Kampf anſehen, nicht werth der Thräne oder des Zorns der Beſſern; er wird lächeln, wie ein Rieſe, gegen den ſich ein Zwerg zum Streite rüſtet. Und ſo entſteht aus dem Ernſte der Scherz. Es iſt alſo der Scherz bei Kunſtwerken diejenige Behandlungs- und Auffaſſungsweiſe, in welcher die Gewalt des Realen über das Ideale mit Lachen und mit ſinnlichem Wohlgefühl harm- und kummerlos ſo dargeſtellt wird, daß man darüber ein äſthetiſches Vergnügen hat, weil man ſich freut, daß die neckenden Quälgeiſter des Lebens im Grunde ſo armſelig und unvermögend ſeien, das Ideale zu vernichten. Es fällt dabei das Verkehrte in die Augen, weil nämlich gerade das Schwache in dieſer Welt der ſinnlichen Erſcheinungen die Oberhand behält, was uns ein Lächeln abgewinnt. Dieſe Darſtellungsweiſe des Lächerlichen nun nennt man das Komiſche, von der griechiſchen Gottheit des Scherzes und der Laune, Komus, ſo benannt.

Um ſich dieſe Lehre recht anſchaulich zu machen, denken Sie ſich einen weiſen Mann, der voll erhabener Gedanken von ſeinen Bergen herabſteigt in das Thal und da etwa von Hunden angekläfft und beunruhigt wird, ſo daß er unmuthig über die Störung zurückkehrt auf ſeine Höhen, wo er mit Unwillen herabſehen kann auf das gemeine Thiergezüchte, ſich aber bald wieder in den hohen Regionen die Seele erheitert. Das iſt der Ernſt. Ein anderer nicht unweiſer, man könnte ſagen, kluger Mann iſt auch von den Bergen heruntergeſtiegen und wird eben ſo angebellt, läßt ſich aber nicht irre machen und geht ſeiner Wege, bis er ſich nach Bequemlichkeit ein Plätzchen an einem Bache im weichen Raſen auserſehen, wo er ſich mitten unter den verfolgenden Hunden niederläßt. Dieſe kleinen Unholde werden bald müde zu belfern, und

nähern ſich endlich einer um den andern, wedeln mit den Schweifen und laſſen mit ſich ſpielen, ſo daß der Mann voll guter Laune ſein Spiel mit ihnen treibt, und, ohne neue Erbitterung zu erregen, dieſem und jenem einen derben Klapps verſetzt, das Fell aufrüttelt oder die Ohren zupft. Die Hunde laſſen ſich Alles gefallen, denn es däucht ihnen, daß er ihres Gleichen ſei. Er kann nun wieder aufſtehen, auf ſeine Berge ſteigen, oder wohin er will, ſie laufen ihm wohl nach, doch iſt ihr Geſchrei nur mehr ein ſchäkerndes und ſie zeigen nicht mehr die Zähne. Dies iſt der Scherz.

Sie ſehen, daß beides Leute ſind, denen es Ernſt mit dem Idealen iſt, nur daß der Letztere es nicht verſchmäht, den Ernſt auf eine Weile in den Hintergrund ſeiner Seele zu verbergen und zum Scheine Gemeinſchaft zu machen mit der Wirklichkeit. Glauben Sie nicht, daß Künſtler, welche es nicht für einen Raub an ihrem Adel halten, ſich alſo zum gemeinen Leben herabzulaſſen, große Wohlthäter für die Menſchheit ſeien? Wie viele Sorgen und Grillen verſcheuchen ſie mit ihrem heitern Spiele aus den verworrenen Kreiſen der Menſchen! Wie manche beklommene Bruſt, wie manches thränenſchwere Auge, wie manches kummerbelaſtete Herz fühlt ſich wenigſtens auf Augenblicke dadurch erleichtert! Man ſollte daher beſonders komiſche Dichter nicht ſo gering ſchätzen, nicht ſo vornehm auf ſie herabblicken, weil ſie es nicht verſchmähen, das Gemeine mit ihrem Schöpferhauche zu beleben und zu verſchönern. Ja, es zeigt einen Mangel und eine Lücke in dem Genie eines großen Meiſters, wenn er nicht verſteht, neben ſeinen ernſten Gebilden auch ſcherzhafte aufzuſtellen. Der iſt nur einſeitig, der die Welt nur immer von oben anſieht und nicht auch herniederſteigt in's Leben; und ein Egoiſt iſt Der, der im hohen Genuſſe ſeiner Ideale nur ſich ſelber lebt, und nicht zugleich mittheilen will auf eine gemeinverſtändliche Weiſe, was ihn entzückt und glücklich macht.

Aber freilich muß das Komiſche immer mit dem Wahren und Guten verbunden ſein, es darf nicht irre führen, nicht phantaſtiſches Blendwerk ſein, nicht das Heilige verſpotten; es muß mit Grazie, mit Menſchenwürde, mit Anſtand verbunden ſein; die Hand, die den ſchmutzigen Erdkloß aufhebt, um ihn zu reinigen und zu läutern am Sonnenlichte des Schönen, muß ſelber rein ſein. Welcher Mittel ſich ſodann das Genie bedient, um das Komiſche darzuſtellen, und die einzelnen Gattungen deſſelben — alſo den Witz, das Burleske, Groteske und Humoriſtiſche — davon werden wir bei der Dichtkunſt das Nöthige nachholen. In den bildenden Künſten, die ihrer Natur nach beinahe ganz rein ideal ſein müſſen, findet ſich ſeltener das Komiſche; doch werden wir an ihrer Stelle ſeine Spur jedesmal verfolgen.

Siebzehnter Brief.

Wie die Auffaſſung des Schönen im Gemüthe des Künſtlers verſchieden iſt, ſo iſt aber auch nicht minder die Schönheit je nach den Gegenſtänden und Verhältniſſen, in und unter denen ſie erſcheint, ſehr mannigfaltiger Art. Wenn Sie, liebe Freundin, vor das Straßburger Münſter treten und an dem hohen Thurme hinaufſchauen, ſo ſchwindelt es Sie, faſt als ob Sie oben ſtünden und herabſchaueten. Dieſe Ausdehnung in die Höhe überſchreitet ſo ſehr dasjenige Maß, an das ſich der Menſch bei ſeinen übrigen Gebäuden, die alle mehr oder weniger der menſchlichen Größe entſprechen, gewöhnt hat, daß eben der ungewöhnliche Anblick ſeinen Sinn verwirrt und ſeinem Verſtande den Maßſtab für die Würdigung ſolcher Größe entzieht. Zugleich erinnert dieſe räumliche

Größe an die mächtige Kraft, welche dieſen Gegenſtand ſo zu *erheben* vermochte. Es tritt da ein Bild vor Ihre Seele, welches zu faſſen den Sinnen Anſtrengung koſtet; Sie werden von Seiten der Sinnlichkeit gleichſam bedrückt, und doch fühlt der Geiſt einen freudigen Schauer, er fühlt ſich ſelber *erhaben* der räumlichen Größe gegenüber, ja viel größer und erhabener als die leibliche Kraft, die ſich vor ihm aufthut. So iſt in der Natur der ſchäumend und donnernd herabbrauſende Waſſerfall, der Sternenhimmel, ja der Orkan ein *erhabenes* Schauſpiel. Der Menſch fühlt ſeine Ohnmacht bei dem Gewahrwerden ſolcher Kräfte und Dimenſionen, aber dies Gefühl leiblicher Schwäche ſchlägt alsbald über in das Entgegengeſetzte geiſtiger Stärke in dem Gemüthe des Menſchen ſelber, und ſo wird die Harmonie im anſchauenden Subjecte hergeſtellt, während ſie im angeſchauten Objecte aufgehoben ſcheint, aber auch nur *ſcheint*; denn iſt nicht auch im herabſtürzenden Waſſerfall ein unwandelbares Geſetz, das im ſteten Wechſel des fließenden Waſſers ſich doch unveränderlich gleich bleibt? Manches Erhabene iſt im engern Sinne allerdings nicht ſchön, wie ich ſchon in einem früheren Briefe das Beiſpiel von einer Gewitternacht angeführt habe; das Sinnliche, die äußere Erſcheinung wird da nur ein Mittel, die Idee eines erhabenen Gedankens *in uns* anzuregen: Idee und Erſcheinung ſind gleichſam getrennt, denn jene wächſt über dieſe her, da ja das höchſte Endliche, und wäre es ein Thurm oder eine Pyramide, ſo hoch wie der Chimboraſſo, nicht die Unendlichkeit des Geiſtes darzuſtellen vermag. Aber dennoch bleibt das Weſen äſthetiſcher Wirkung auch bei dem Anſchauen des erhabenſten Gegenſtandes: Zuſammenſpiel der Sinnlichkeit und des Geiſtes — Empfindung der Idee.

Wenn ſich aber das Schöne mehr dem Sinnlichen nähert, iſt es *anmuthig* oder *reizend*. Die Anmuth iſt eigentlich die Art und Weiſe, *wie* das Schöne erſcheint und ſich zeigt, während

die Schönheit das in der Vollendung ſeiner Form beruhende, beharrliche Weſen ſelber iſt. Die Griechen ſtellten die Schönheit unter dem Bilde der Aphrodite vor, als ein Ideal vollkommenſter Formentwickelung des weiblichen Körpers, man könnte ſagen ſeiner architektoniſchen Schönheit. Aber das Schöne wird begleitet von der Grazie, es muthet uns an, wenn wir in ſeine Nähe kommen; es wird uns wohl, weil es nicht ſtolz und ſpröde als überirdiſches Material ſich fern von uns hält, ſondern ſich ſelber zu uns herabläßt und in allen ſeinen Bewegungen uns vergnügt. Die Göttin der Schönheit ward begleitet von den Grazien oder Charitinnen, welche um ihre Gebieterin durch ihre leichten, gefälligen Bewegungen und fröhlichen Tänze Heiterkeit und Luſt verbreiteten und Alles mit reiner, harmloſer Liebe entzückten. Durch die Grazie wird die Schönheit auch dem moraliſchen Sinne gefällig. „Es waren aber," ſagt ein neuerer Schriftſteller, „die Grazien bei den Alten nicht herrſchende, ſondenn nur Andern dienende Gottheiten. Denn Grazie iſt nur dann Grazie, wenn ſie nicht herrſchen oder Andere verdunkeln will; ſie ſchimmern nicht, aber Venus, der ſie dienen, ſchimmert durch ſie; ſie wollen nicht erobern, aber Venus feſſelt durch ſie die Herzen; ſie ſuchen keine Ergötzlichkeiten, genießen aber die, welche ihre Freundin genießt, ſo wie ſie nur dann Trauer fühlen, wenn ihr Mitgefühl den Schmerz ihrer Freundin lindern kann. Aber nicht auf das Gebiet der Liebe und geſellſchaftlicher Vergnügungen iſt ihre Thätigkeit eingeſchränkt, auch geiſtige Freuden und Schönheiten, Muſik, Beredſamkeit, Künſte und Poeſie verſchönern ſie durch ihren Einfluß. Auch Dankbarkeit und Wohlthun ſchrieb man ihnen zu, denn dieſe beiden ſchönen Tugenden müſſen, um ſchonend und nicht beleidigend zu ſein, unter den Augen dieſer Huldgöttinnen ausgeübt werden." „Der Grazien ſind drei," heißt es bei einem lateiniſchen Schriftſteller, „weil die eine die Wohlthaten ertheilt,

die andere sie empfängt, die dritte sie dankbar vergilt". Die Abbildungen der Grazien und ihre Namen geben uns die vollkommenste Idee von ihrem Wesen: Aglaja, die Glänzende, mit einer Rose, dem Sinnbilde der Schönheit; Thalia, die Fröhliche, mit dem Myrtenzweige der Liebe; Euphrosyne, die Heitere, mit einem Würfel, dem Symbole harmloser Jugend. — Aus diesem erhellet, daß stille Harmonie und Sanftmuth den eigentlichen Zauber der Anmuth erzeugt, und so ist sie besonders im Moralischen Dasjenige, wodurch einzig und allein das Weib beseligen und beglücken kann, wie Schiller singt:

„Mächtig seid ihr, ihr seid's durch der Gegenwart ruhigen Zauber;
Was die stille nicht wirkt, wirket die rauschende nie.
Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er;
Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib."

Auch selbst die Natur zeigt ja durch solch' stille Erscheinungsweise ihre Anmuth, und wir werden um so mehr von ihr angezogen, je weniger das Bestreben sich aufzudringen oder auf uns einzuwirken sichtbar wird. Und darum wird so oft ganz richtig im Leben Anmuth mit Natur verwechselt, wenn uns ein harmloses Mädchen mit ihrer Art zu sein so angenehm erscheint und ganz für sich einnimmt. Erlauben Sie mir doch ein Gedichtchen von Herder beizufügen, das diesen Gedanken eben so schön als treffend darstellt.

Der einzige Liebreiz.

Die Schönheit nicht, o Mädchen, nicht
Die Schönheit uns beglückt!
Die Sonn', ein Engelsangesicht,
Macht blind, wer in sie blickt.

Dein Putz uns nicht, o Mädchen, nicht
Dein Putz uns ſelig macht;
Der Pfau gar bunte Farben bricht
In dummer, leerer Pracht.

Des Witzes Pfeil, ein ſpitzer Pfeil
Trifft ſelten tief das Herz;
Er fliegt vorbei in ſchneller Eil'
Und läſſet öfters Schmerz.

Nur *eine* Macht, der nichts entgeht,
Ja, *eine* kenn' ich nur,
O Mädchen, wenn ſie bei dir ſteht! —
Sie heißt: Natur! Natur!

Das Reizende iſt das Anmuthige in erhöhtem Grade, es gewinnt nicht bloß, es blendet auch wohl unſere Sinne, obwohl es von erkünſtelnder Gefallſucht oder Koquetterie zu unterſcheiden iſt, weil es immer noch in den Grenzen der Natur bleibt. Iſt das Schöne in etwas verkleinertem Maaßſtabe anmuthig, ſo nennt man es *artig*. Man kann z. B. ein Kind, einen Schmetterling nicht ſo leicht anmuthig, wohl aber *artig* nennen. Der verkleinerte Reiz giebt den Begriff des *Niedlichen*, wo nämlich das Schöne in ganz kleiner Geſtalt erſcheint und eben dadurch gefällt. Sowohl das Artige als das Niedliche iſt nun ſchon auf einer niederen Stufe der Sinnlichkeit und giebt daher weniger Genuß für geiſtiges Intereſſe. Einen ganz oberflächlichen Reiz bezeichnet das *Hübſche*, welches aber gar nicht mehr zum Aeſthetiſchen gerechnet werden darf, weil wir damit nur körperliche Weſen bezeichnen, z. B. ein hübſches Mädchen, inſofern nur Geſichtszüge oder körperliche Geſtalt gefällig ſind; wer wollte aber ein Gedicht, ein Theaterſtück, ein Bild oder eine Statue, Muſik oder irgend etwas

durch Kunst Erzeugtes hübsch nennen? Bei allen diesen muß ja das Schöne im Geistigen liegen. Lesen Sie über diesen Gegenstand in Schiller's kleinen prosaischen Schriften die beiden trefflichen Abhandlungen: Ueber das Erhabene und Ueber Anmuth und Würde.

Achtzehnter Brief.

Da wir uns nun sowohl über Entstehung künstlerischer Ideen, als über die Darstellungs- und Auffassungsweise verständigt haben, können wir zu den einzelnen Künsten selbst übergehen. Eine haarscharfe Eintheilung der Künste ist schwer aufzustellen, wegen des Ueberganges einer Kunst in die andere, da z. B. die Schauspielkunst aus mehreren Künsten zusammengesetzt ist, die Malerei nicht bloß der Formen, sondern auch der Farben sich bedient, also die Zeichenkunst einschließt, aber durch das Kolorit höher entwickelt; — da die Kunst des Reliefs zum Theil schon zur Bildhauerkunst gezählt werden muß, aber noch nicht vollkommen den plastischen Künsten entspricht. Einen Hauptunterschied begründen zuvörderst die Sinneswerkzeuge, mit denen wir das sinnlich dargestellte Schöne auffassen. Die Organe für das Schöne sind aber nicht die niederen Sinne des Tastens, Riechens oder Schmeckens, sondern die edelsten und geistigsten des Sehens und Hörens. Durch das Gesicht erhalten wir Anschauungen von der Außenwelt, durch das Gehör Anschauungen der Innenwelt, aber die äußeren wie die inneren Anschauungen werden vermittelst der Einbildungskraft zum Gedanken erhoben. Die Poesie oder Dichtkunst ist vorzugsweise die Kunst des inneren Sinnes, da das sinnliche Mittel, wodurch sie das Leben darstellt, eigentlich ein geistiges ist, nämlich

die Bilder der Phantaſie ſelber wiederum für die Einbildungskraft dargeſtellt. Wohl hat die Poeſie für den äußeren Sinn die Worte vonnöthen, aber weder in den Worten, noch in den Tönen für ſich beruht ihr Weſen, ſondern in der geiſtigen Vorſtellung, die ſich im Worte ausſpricht. Deshalb iſt es falſch, ſie zu den tönenden Künſten zu rechnen. Die Muſik hat es vorzugsweiſe mit den Tönen, d. h. mit Klängen von beſtimmter Höhe zu thun, inſofern dieſe die Empfindungen des Gemüthes erregen, aber ſie reicht freundlich der Poeſie die Hand, ſie hebend und von ihr gehoben. Die Rhetorik oder Redekunſt bedient ſich vorzugsweiſe des Wortes, aber verbindet ſich wiederum mit poetiſchen und muſikaliſchen Elementen. — Diejenigen Künſte, welche ſich zunächſt an den äußeren Sinn wenden, ſtellen ihre Gegenſtände entweder auf der Fläche dar, oder plaſtiſch, d. h. in Körperform. Jene ſind die zeichnenden Künſte, deren Inbegriff die Malerei iſt. Die Kupferſtecherkunſt iſt, äſthetiſch betrachtet, nicht verſchieden von der beſonders ſogenannten Zeichenkunſt, denn es iſt kein weſentlicher Unterſchied, ob der Künſtler die Formen mit dem Bleiſtift, oder der Radirnadel, oder gar mit der Strick- und Nähnadel zeichnet. Die Schattirung bildet den Uebergang vom Zeichnen zum Malen; Schattiren iſt bereits Malen mit einer einzigen Farbe. Alle zeichnenden Künſte wirken auf das äſthetiſche Gefühl durch das Auge nach Geſetzen des Geſichts-Sinnes, und die Zeichnung iſt die Grundlage dieſer Wirkung. — Die Baukunſt und die Bildhauerkunſt (Plaſtik, Skulptur) ſtellen das Schöne in körperlichen Formen dar, und es gehört in dieſe Reihe nicht minder die Mimik (ſchöne Darſtellung des menſchlichen Körpers in ausdrucksvoller Geberde), als die Gartenkunſt, die es mit ſchöner Darſtellung und Gruppirung der Pflanzen zu thun hat.

Zwar ſtehen alle dieſe Künſte in einem inneren Zuſammenhange, da es eigentlich nur Eine Kunſt giebt und das Schöne

nur Eins ist, wenn auch in verschiedenen Gestalten sich offenbarend; aber jede einzelne Kunst verlangt doch, daß ihre Eigenthümlichkeit geachtet und nicht von einer Nachbarin ihr Gebiet in Anspruch genommen werde. So hat z. B. der französische Geschmack der Gartenkunst arges Unrecht gethan, daß er Formen und Umrisse der Baukunst hineinmengte; so geschieht jetzt noch der Poesie und Musik oft Unrecht, daß man sie zu bloßer Tonmalerei machen will.

Die alten Griechen, welche mit ihrer blühenden Phantasie jede höhere Idee als Gottheit verkörperten und anschauten, stellten auch die Künste unter dem Bilde der neun Musen dar. Die Musen (Pierinnen, Camönen) waren Töchter des Allvaters Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung. Singend und tanzend kamen sie gleich nach ihrer Geburt in den Olymp, wo sie Zeus zur göttlichen Würde erhob. Man malt die lieblichen Jungfrauen mit Kränzen von Lorbeer oder Rosen, oder mit den Federn, welche sie den Sirenen, den reizenden aber grausamen Meerjungfrauen, abgenommen hatten. Dies ist ein sehr feiner sinniger Zug im Bilde der Musen. Die Schönheit bedarf allerdings des sinnlichen Reizes, aber sie vergeistigt denselben und adelt ihn. Die Sirenen aber lockten bloß die Sterblichen zu verderblicher Wollust, ihre Töne und ihr Gesang waren hinreißend, aber es war die Musik der Sinnlichkeit ohne den Adel des Geistes*). So fein unterschieden die Griechen! Ihnen war aber die Poesie die erste und wesentlichste Kunst, welche ihr Sonnenlicht und ihren Sonnenglanz auf das ganze übrige Kunstgebiet ausstrahlte, gleichwie die Sonne die Erde erleuchtet. Apoll, der

*) Als sich die Sirenen, welche bei Aufsuchung der entführten Proserpina von den Göttern Flügel bekommen hatten, einst mit den Musen in einen Wettstreit einließen, wurden sie von diesen überwunden. Die Musen rupften ihnen die Federn aus und steckten solche als Siegeszeichen an ihr Haar.

Sonnengott, der Gott der Dichter, war der oberste Schutzherr der Musen.

Klio lehrt die Geschichte der Völker; tragische Spiele
Sind der Melpomene heilig, komische liebet Thalia,
Schlachtgesänge tönt der Kalliope stolze Trompete.
Tänzer beschützet Terpsichore, Flötenspieler Euterpe;
Erato singet der Liebenden Glück; Urania wandelt
Unter den Sternen; Polyhymnia herrscht im Reiche der Redner.

Daraus sieht man, wie sich die Griechen bei ihrer Eintheilung der Künste weniger an die Mittel der Darstellung als an die Idee hielten. Der Künstler, welcher einen tragischen Helden in Stein bildete, diente ebenso der Melpomene als ein Trauerspieldichter. Uebrigens muß man die Schriften der Alten kennen, um den ganzen Bereich des Schönen für Eine Muse zu wissen. Erst einer weit späteren Zeit gehört die Eintheilung in die sieben schönen Künste an, als da sind: Baukunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, Dichtkunst, Redekunst und Schauspielkunst; wir wollen dieser Eintheilung folgen und ich will Sie der Reihe nach durch das Gebiet aller Künste führen, wenn unser Blick auch nur an einzelnen Seiten, an denen sich die charakteristischen Eigenthümlichkeiten offenbaren, haften kann.

Neunzehnter Brief.

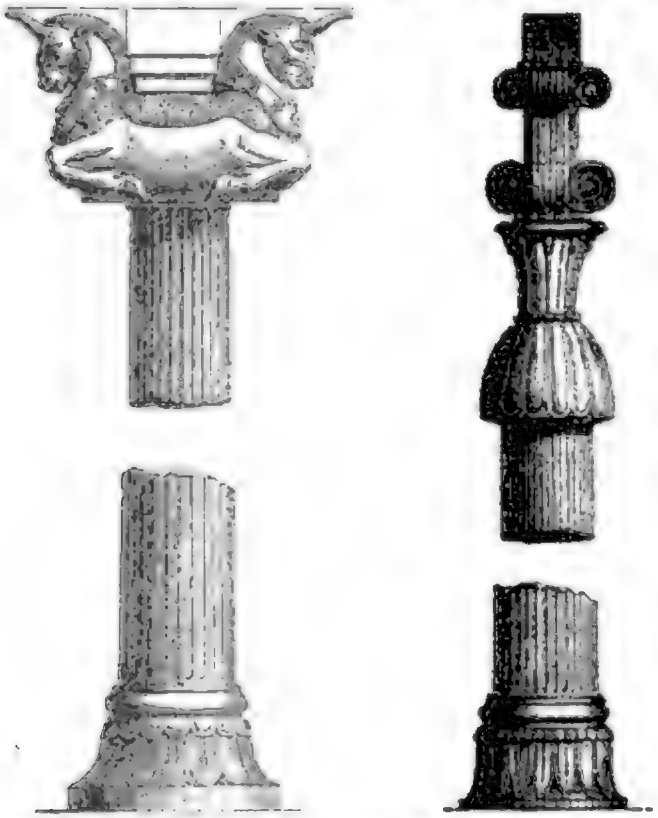
Wir wollen uns heute, liebe Freundin, zu unserer ersten Muse wenden und von der Architektur oder Baukunst sprechen. Hoffentlich werden Sie bald erkennen, wie unrecht man thut, und um welche hohen und reinen Genüsse man sich bringt, wenn man

mit dem Vorurtheile, doch nichts davon verſtehen zu können, Meiſterwerke dieſer Kunſt unbeachtet läßt.

Jedes Gebäude dient zunächſt einem wirklichen Zwecke, es erfüllt ein beſtimmtes äußeres Bedürfniß. Doch nur gewiſſe Gebäude, wie die einfachſten Wohnhäuſer, Speicher und Magazine, begnügen ſich eben dieſem einen Zwecke zu dienen; an zahlreichen öffentlichen Bauten, wie Kirchen, Schulen, Theatern, Muſeen, Staatsgebäuden, Bahnhöfen, und ſelbſt an vielen Wohnhäuſern bemerken Sie auf den erſten Blick eine Bauweiſe, die mit dem unmittelbaren Zwecke des Gebäudes gewiß nichts zu ſchaffen hat. Seit den älteſten Zeiten iſt der Menſch nicht damit zufrieden geweſen, nur zweckmäßig zu bauen. Höhere Gedanken, als die auf das nächſtliegende Bedürfniß gerichteten, Ideen der Gottesfurcht, Vaterlandsliebe, ſittliche und rechtliche Regungen, das freudige Bewußtſein der Bildung, leiteten ihn und trieben ihn im Verein mit der dem Menſchen innewohnenden künſtleriſchen Anlage und ſeinem unwiderſtehlichen Drange des Bildens und Geſtaltens dazu, in ſeinen Bauwerken über den bloßen Zweck hinauszugehen, etwas in ſie hineinzulegen, was ſelbſtändig über dieſem Zwecke ſteht, mit einem Worte: ſchön zu bauen. So wurde das Bauen zur freien Kunſt. Am klarſten tritt dies am Gotteshauſe hervor. Hier iſt eine jener bildenden Ideen, und zwar die denkbar erhabenſte, die Idee Gottes, faſt allein werkſchöpferiſch; der eigentliche Zweck tritt dagegen ſehr zurück, wie dies namentlich von den Tempeln der Alten gilt, die nicht gleich unſeren Kirchen zum Verſammlungsorte der Gemeinde dienten, ſondern nur als Wohnungen der Götter betrachtet wurden, deren Bilder ſie enthielten. Daher prägt ſich die Eigenthümlichkeit der Baukunſt eines Volkes am deutlichſten in ſeinen heiligen Bauten aus. Denn wie ſich die Idee der Gottheit mannichfaltig in der Anſchauung der Völker geſtaltete, ſo unterſcheidet ſich auch ihre Bauweiſe, ihr Bauſtil.

Blicken Sie zunächst auf einzelne Völker des Orients. Die Inder haben zweierlei Tempel erbaut. Entweder schufen sie ungeheure unterirdische Grottenanlagen, indem sie die natürliche Felsmasse zu einem Tempelraume aushöhlten, dessen Wände sie in verschwenderischer Weise mit bildnerischem Schmucke bedeckten, und dessen Decke durch unförmlich wuchtige Säulen, die man beim Aushöhlen der Felsen stehen ließ, getragen wurde; die bedeutendsten Bauwerke dieser Art befinden sich in Salsette, Elephanta, Ellora. Oder sie führten freistehende Tempel auf. Dies sind jene aus den willkürlichsten architektonischen Gliedern zusammengesetzten, bis zu colossaler Höhe aufgethürmten Baumassen, die Ihnen gewiß schon unter dem Namen Pagoden bekannt geworden sind, und von denen eines der glänzendsten Beispiele die (auf der umstehenden Seite dargestellte) Pagode von Tschillambaram ist. Colossalität war auch das Hauptmerkmal der assyrischen und babylonischen Architektur. Ich erinnere Sie nur an die gewaltigen Königspaläste von Ninive, an den riesigen Bau des Nebukadnezar in Babylon, jene auf gigantischen Bogenstellungen zum Himmel aufgethürmten Terrassen, die auf der einen Seite üppige Gärten und Haine trugen, und welche die Völker des Ostens mit hohem Stolze den Fremdlingen als die „hängenden Gärten" der uralten sagenhaften Königin Semiramis nannten, und endlich den riesigen Tempel des Gottes Bel, jenes wunderbare Werk, dessen quadratischer Grundbau von etwa 600 Fuß Länge und Breite die Basis abgab, auf der sich ein Thurm in acht verjüngten Stockwerken pyramidal zu einer Höhe von ungefähr 600 Fuß erhob, den „Thurm zu Babel". Die Trümmer der persischen Architektur, die sich in den verschiedenen Residenzen der persischen „Großkönige", in Susa, Persepolis, Pasargadä finden, zeigen eine Verschmelzung mehrerer Baustile zu einem neuen Ganzen. Während die terrassenartig gegipfelte Anlage der Bauten assyrisch und babylonisch ist, ver-

rathen einzelne Elemente, wie die Geſtalt der Säulen, deutlich griechiſche Einflüſſe. Die hier abgebildeten Säulen von Perſepolis



Perſiſche Säulen von Perſepolis.

haben, wie ich Ihnen bald ausführlicher zeigen werde, einen rein griechiſchen Schaft; nur die eigenthümliche Bekrönung (Capitell), die das einemal durch zwei an einander ſtoßende Vorderkörper von Einhörnern, das anderemal durch einen umgekehrten Kelch gebildet wird, auf welchen wiederum mißverſtandene griechiſche Glieder geſtellt ſind, iſt perſiſche Erfindung.

Die ägyptiſche Baukunſt hat die älteſten Denkmäler der Erde überhaupt aufzuweiſen, die berühmten Pyramiden, die Grabmonumente der ägyptiſchen Pharaonen. Denn in der That bergen dieſe mächtigen Bauten in ihrem innerſten Kern in beſcheidener Grabkammer den Sarkophag des Herrſchers. Die drei größten Pyramiden liegen bei dem Dorfe Giſeh in der Nähe von Kairo, und unter ihnen iſt wiederum die größte die des Cheops (Chufu). Sie iſt gegenwärtig 420 Fuß hoch und hat eine Grundlinie von 746 Fuß, bedeckt alſo einen Flächenraum von ungefähr 20 preußiſchen Morgen. Ihre urſprüngliche Höhe aber ſammt dem dem Felſen angehörigen Sockel und der jetzt weggefallenen Spitze muß gegen 480 Fuß betragen haben. Der Thurm

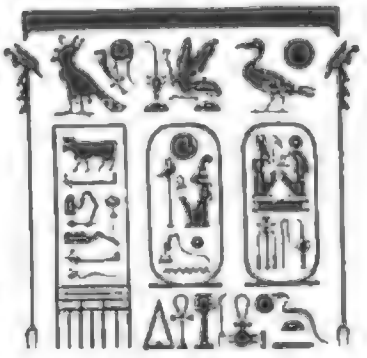
des Straßburger Münsters würde, wenn er in der Pyramide stände, kaum mit seiner äußersten Spitze hervorragen, und die Peterskirche in Rom hätte im Kerne derselben vollkommen Raum. Den Gesammtinthalt ihrer Masse schlägt man auf 90 Millionen Kubikfuß an; man könnte mit den Steinen, aus denen sie erbaut ist, eine Mauer um ganz Spanien herumziehen. Erbaut sind diese Pyramiden sicher schon im 3. Jahrtausend v. Chr., als Memphis die Residenz der ägyptischen Herrscher war. Die Anlage der ägyptischen Tempel hat etwa seit der Mitte des 2. Jahrtausends ein festes Gepräge erhalten. Die großartigsten Reste davon befinden sich unter den Trümmern des „hundertthorigen" Theben, der späteren Königsstadt der Pharaonen; es sind die Tempelpaläste beim heutigen Luxor und Karnak. Mächtige Umfassungsmauern, schräg ansteigend, schlossen den Raum des Tempels ringsum ab. Zu beiden Seiten der hohen, schmalen Pforte erhoben sich thurmartige Gebäude, die sogenannten Pylonen, deren Sie einige, malerisch von Palmen umgeben, auf der hierneben abgebildeten ägyptischen Landschaft sehen können. Davor standen ein Paar jener hohen Spitzsäulen, die Sie gewiß schon unter dem Namen der Obelisken kennen, und eine lange Allee von Sphinxen — in einem späteren Briefe finden Sie eine solche Sphinx abgebildet — führte nach diesem Eingange. Durch die Pforte gelangte man in einen großen, mit einer Säulenstellung umgebenen Vorhof, von da bisweilen durch ein zweites Pylonenpaar in einen zweiten Säulenhof, dann in einen ausgedehnten Säulensaal und endlich in das eigentliche, nur den Priestern zugängliche Heiligthum, wo Amun (Ammon) in geheimnißvollem Dunkel thronte. Merkwürdig ist die Entstehung der ägyptischen Säule. Sie ahmt nämlich die Lotosblume nach. Der Schaft der Säule will wenigstens in seinem obern Theile ein Bündel Lotosstengel vergegenwärtigen, die Verzierung über dem Fuße an die jungen Keimblätter der

Digitized by Google

Aegyptiſche Säulen von Karnak.

Wurzel erinnern. Das Capitell endlich zeigt in den hier abgebildeten Säulen zweimal den geſchloſſenen, einmal den geöffneten Glockenkelch der Lotosblüthe. Alle Theile des ägyptiſchen Tempels aber, Wände, Säulen, Obelisken, waren über und über mit reich bemaltem Bilderſchmuck bedeckt, worin religiöſe Ceremonien mit Heldenthaten der Pharaonen abwechſelten, und dazwiſchen ſtanden zahlloſe Zeichen aus der heiligen Geheimſchrift der Aegypter, die Ihnen unter dem Namen der Hieroglyphen bekannt iſt. Die Hieroglyphen ſind freilich längſt keine Hieroglyphen mehr. Ein Denkmal nach dem andern hat ſeine Jahrtauſende lang bewahrten Geheimniſſe erſchließen müſſen, ſeit auf Napoleons ägyptiſchem

Feldzuge bei Roſette die berühmte Baſalttafel gefunden worden iſt, welche dreimal, nämlich in Hieroglyphen, in gewöhnlichem Aegyptiſch und in griechiſcher Sprache, ein und denſelben Inhalt bietet und ſo den erſten Schlüſſel zur Entzifferung dieſer wunderbaren Schrift liefern konnte. Das nebenſtehende Bildchen zeigt Ihnen die Namen und Titel des größten aller Pharaonen, Ramſes II., den die Griechen Seſoſtris nannten, in echter Hieroglyphenſchrift. Damit Sie ſehen, daß ich nicht ſcherze, ſo füge ich die wörtliche Ueberſetzung hinzu. In dem eckigen Rahmen ſteht: „Der gewaltige Stier, kämpfend mit ſeinem kräftigen Arme", darüber „Sonne des Oſtens", in dem mittleren Ringe „die Stütze der Wahrheit, gebilligt von Ra" (Sonnengott), darüber die Zeichen für „König von Ober- und Unterägypten", in dem letzten Ringe der Name „der Ammongeliebte Ramſes", darüber „Sohn der Sonne". Die unterſte Reihe bedeutet: „Der Lebengebende, der Herrſchaftbefeſtigende, gleichwie Ra ewiglich". Das Ganze iſt von dem Symbol des Himmels überdacht, rechts und links von den ſogenannten Schakalsſceptern, den Zeichen göttlicher Würde eingeſchloſſen.

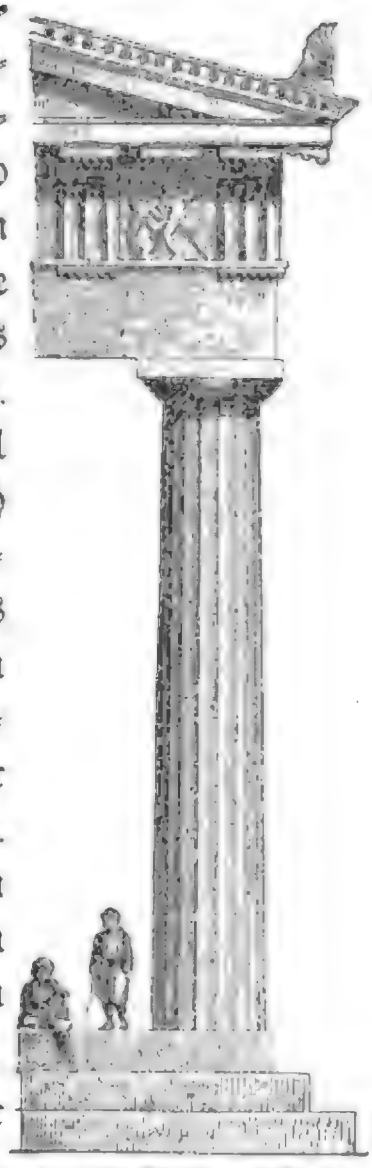


Der gemeinſame Charakterzug aller orientaliſchen und ägyptiſchen Baukunſt iſt rieſenhafte Größe und verwirrende Pracht. Dies waren die Mittel, wodurch jene Völker den Eindruck des Erhabenen zu erreichen, das unfaßbare Geheimniß der Gottheit und die heilige Ehrfurcht in ihrem Herzen ſich gegenſtändlich zu machen ſtrebten. Erſt in den Tempelbauten der Hellenen iſt die Architektur zu maßvoller Schönheit und einfacher Klarheit hindurchgedrungen, zu einer Schönheit, die nie übertroffen worden iſt und nie übertroffen werden kann, da ſie allein in ſich wahr und harmoniſch iſt. Denn die Schönheit iſt wie die Wahrheit immer nur

eine; das Unſchöne und Unwahre beſteht daneben in unerſchöpflicher Mannichfaltigkeit.

Der urſprünglichſte Plan des griechiſchen Tempels war ein einfaches Rechteck; dies bildete die eigentliche Tempelcella, das Wohnhaus des Gottes, worin ſein Bild zur Anbetung aufgeſtellt war. Auf dieſe einfachſte Geſtalt iſt aber der Tempel nie beſchränkt geblieben. Schon früh reihten ſich durch Verlängerung der Seitenwände eine offene, von zwei Säulen getragene Vorhalle und ein ähnliches Hinterhaus an, dieſe beiden geſtalteten ſich dann zu einem vollſtändigen Säulenumgange um mit vier, ſechs oder acht Säulen an den Schmalſeiten, ſpäter wurde bisweilen ein zweiter Säulenumgang um dieſen erſten geführt, und ſchließlich brachte man ſogar im Innern der Cella einen Säulengang an, über dem ſich eine zweite Säulengalerie erhob, und dann blieb dieſer mittlere Raum ohne Dach, ſo daß das Licht von oben herein fiel. Jeder Tempel erhebt ſich auf einem Unterbau von hohen Stufen, der nicht als Treppe zu denken iſt, ſondern den Zweck hat, den heiligen Bau auf einen erhabeneren Standpunkt zu heben. Als weſentlichſtes Element des ganzen architektoniſchen Gerüſtes erſcheint die Säule. Sie ſoll nicht als ein leidendes, gedrücktes, ſondern als ein thätiges, tragendes und ſtützendes Glied aufgefaßt werden. Dies ſpricht keine Säule ſo klar und ſchön aus wie die griechiſche. Zunächſt dadurch, daß ſie nach oben hin verjüngt iſt, das heißt ſchmäler wird. Stellen Sie ſich vor, die Säule wäre von unten bis oben gleich breit; dann würde das Auge an den parallelen Linien eben ſo leicht hinab- wie hinaufgleiten. Die verjüngte Säule dagegen nöthigt das Auge, immer und immer nur nach oben zu gehen. Dieſer Eindruck des Emporſtrebens wird aber noch geſteigert durch die Canellur. Denken Sie ſich den Mantel der Säule ganz glatt; dann würde wiederum der Blick ebenſo leicht wagerecht um die Axe der Säule, wie ſenkrecht nach ihrer Spitze

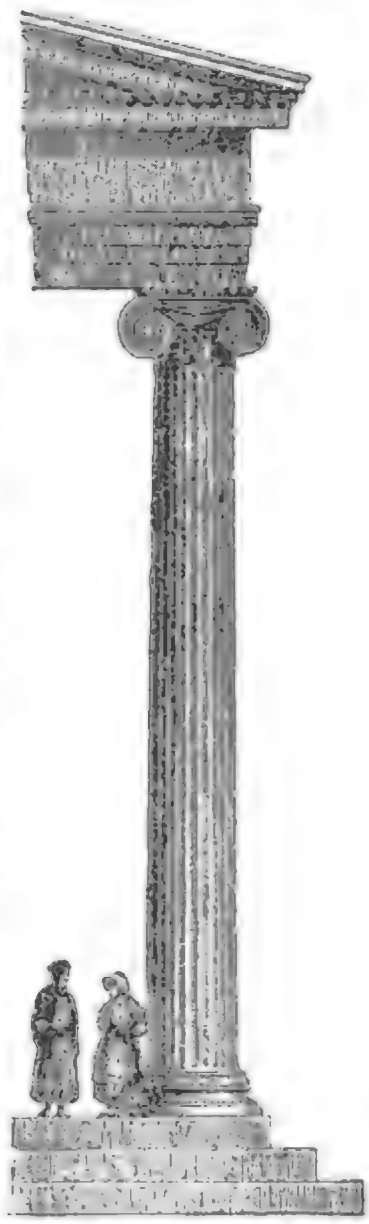
geleitet werden. Die Rinnen oder Hohlkehlen aber in, welche der ganze Mantel zerlegt ist, zwingen wiederum den Blick, einzig und allein empor zu gehen. Auf den Säulen ruhen nun große Steinblöcke, welche in ihrer Vereinigung den Eindruck eines Balkens, des sogenannten Architrav, machen. Aber sie liegen nicht unmittelbar auf den Säulen auf, denn dies würde so scheinen, als bohrten sich die Säulen in diesen Balken ein, und nicht als trügen sie ihn. Die Säule muß eine Schulter haben, bei der das Stützen aufhört und das Tragen anfängt. Diese Verbindung wird durch das Capitell bewerkstelligt. Ueber dem Architrav erhebt sich sodann ein Fries, hinter dem die Deckenbalken aufliegen, darüber die Decke und das schräge Dach mit seinen beiden Giebeln, deren Ausfüllung freilich die Architektur ihrer Schwesterkunst, der Bildhauerei, überläßt, von der ich Ihnen in einem der nächsten Briefe schreibe. Die Wände der Tempelcella haben mit dem Tragen nichts zu schaffen, sondern sind wie ein hangender Teppich aufgefaßt, der den heiligen Raum vor dem profanen Blicke abschließt.



Dorische Säule vom Parthenon in Athen.

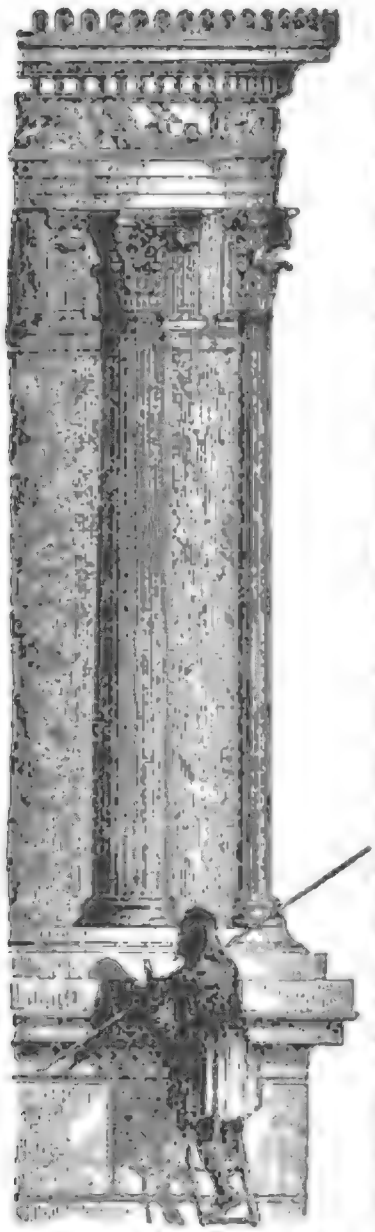
Im Laufe der Zeit hat sich ein dreifacher Stil des hellenischen Tempelbaues entwickelt, der dorische, ionische und korinthische. Ich kann es Ihnen nicht erlassen, auch diesen Unterschieden Ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Eine Abbildung mag Ihnen dabei jedesmal an die Hand gehen. Betrachten Sie zuerst den ältesten, den dorischen Stil, den Ihnen der Tempel der „jungfräulichen" Athene auf der Burg zu Athen, der sogenannte Parthenon,

am reinſten vergegenwärtigt. Die doriſche Säule hat keinen Fuß, ſie ſteht unmittelbar auf der Baſis. Sie iſt ſehr ſtark verjüngt, hat 16—20 Canelluren, und dieſe ſind ſcharfkantig und flach ausgearbeitet. Das Capitell hat die denkbar einfachſte Form; nichts iſt überflüſſig daran. Ein ſchmaler Ring ſchließt zunächſt die Säule ab, dann folgt, polſterartig abgerundet, das eigentliche Bindeglied, und darüber liegt noch, um den Uebergang vom Runden zum Eckigen zu vermitteln, eine Steinplatte, die über das Polſter übergreift. Der doriſche Fries beſteht aus Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen ſind die mit eingemeißelten Kerben verſehenen Steinblöcke, welche an die Köpfe der Deckenbalken, die dahinter aufliegen, erinnern ſollen; die Metopen waren natürlich urſprünglich geöffnet, wurden aber mit Steintafeln zugeſetzt, ſeit man heilige Geräthe in dieſe Zwiſchenräume ſtellte. Die ſchönſten Proben ioniſchen Stiles ſind der Stempel der „Siegesgöttin" Athene und das Erechtheion auf der atheniſchen Burg. Von dem letzteren iſt die hier abgebildete ioniſche Säule genommen. Für doriſche Säulen war kein Fuß anwendbar, ſie ſtanden gewöhnlich nur anderthalb Durchmeſſer von einander; wo ſollte da ein Fuß Platz finden und die Säulenreihe auch noch den Eindruck des Zuganggewährenden machen? Die ioniſche Säule aber hat einen Fuß, hat bis zu 24 Canelluren, die tief ausgearbeitet ſind und jedesmal zwiſchen ſich ein Stück des Mantels



Ioniſche Säule vom Erechtheustempel in Athen.

ſtehen laſſen. Das Polſter ringelt ſich auf beiden Seiten in ſchneckenartigen Windungen, Voluten, zuſammen, der Architrav iſt in drei Stücke zerlegt, die an den Enden über einander übergreifen, der Fries iſt glatt, bisweilen auch mit Guirlanden ornamentirt. Die nebenſtehende korinthiſche Säulenordnung endlich ſtammt von dem reizenden Denkmal, welches Lyſikrates zur Erinnerung an einen muſikaliſchen Sieg in Athen errichtete. Der Unterſchied vom ioniſchen Stil liegt weſentlich im Capitell. Das korinthiſche Capitell iſt mit Blättern bekleidet, und namentlich ahmte man dabei das ſchön gegliederte Blatt des Akanthus (Bärenklau) nach. Sie werden gewiß fühlen, daß die ioniſche Säulenordnung etwas leichtes und luftiges, aber auch etwas weiches hat, die korinthiſche mit ihrer großen Zierlichkeit ſogar Gefahr läuft, ſich in's Spielende zu verlieren. Einen durchaus klaren, kräftigen und energiſchen Eindruck macht aber die doriſche Bauweiſe. Hier vergißt man faſt die todte Maſſe, man möchte glauben ein lebensvolles, organiſch gegliedertes Gebilde vor ſich zu haben, eine ſolche innere Nothwendigkeit und Wahrheit ſpricht aus dieſem Bau. Nichts fehlt und nichts iſt zu viel. Und nun bauen Sie ſich dieſen Tempel vor Ihrer Seele auf, aus mildſchimmerndem, weißem Marmor, prangend im Gold- und Farbenſchmucke, einen blauen Mäander (Kante à la grecque) wie ein leichtes, zierliches Band auf den Architrav aufgemalt, die Ein-



Korinthiſche Säule vom Denkmal des Lyſikrates in Athen.

ſchnitte der Triglyphen mit ſattem Roth bedeckt, die Metopenplatten geziert mit marmornen Bildwerken in erhobener Arbeit, die ſich von dem braun geſtrichenen Grunde klar und kräftig abheben, die Giebelfelder erfüllt mit freiſtehenden Statuengruppen aus Marmor, die wieder wirkſam gegen die große blaue Fläche contraſtiren, die Voluten des ioniſchen Capitells mit reicher Vergoldung überkleidet, den Blätterkranz des korinthiſchen durch friſche Farben verſinnlicht, bauen Sie ſich dieſen Tempel auf am Ufer des Fluſſes im ſchattigen Olivenhain, oder droben auf luftiger Burghöhe im energiſchen Lichte einer ſüdlichen Landſchaft und ſtrahlend im Glanze der Morgenſonne, oder am Geſtade des Meeres mit einem Kranze ſanft anſteigender Berge im Hintergrunde, — lacht nicht eine freudige Klarheit uns aus dieſem Baue entgegen, eine Klarheit, die ſo ganz und gar nichts von jenem Ueberirdiſchen, Geheimnißvollen, Unfaßbaren hat und haben will, wonach der orientaliſche Tempel ringt, und die ein rechtes Abbild iſt von der heiteren und ſchönen Sinnlichkeit der ganzen helleniſchen Götterwelt?

Die griechiſche Architektur hat es aber, wie die orientaliſche und ägyptiſche, endlich auch gewagt, die Säule durch die menſchliche Geſtalt zu erſetzen. Am Erechtheion iſt auf der einen Seite eine kleine Vorhalle angebaut, deren Decke nicht von Säulen, ſondern von ſechs blühenden Mädchengeſtalten getragen wird. Damit hat es folgende Bewandtniß. An der feierlichen Proceſſion, die am Athenefeſte die Straßen der Hauptſtadt durchzog, nahm auch ein Zug von Jungfrauen Theil, welche Körbe mit Blumen und Früchten auf dem Kopfe trugen. Man nannte ſie Karyatiden. Wie ſie dort im Feſtſchmucke mit frommem Ernſte ihres Amtes warteten, ſo hat ſie der Künſtler in ſchlichter Anmuth hier in Stein hingeſtellt. Der Blumenkorb iſt wie von ſelbſt zum Capitell geworden, die ſchweren, gerade herabfallenden Falten des Gewandes erinnern an die Canellur. Der Gedanke ſtößt Sie ab?

Digitized by Google

Die schwere, steinerne Last auf den Häuptern zarter, jungfräulicher Gestalten! Aber betrachten Sie nur die kräftige Fülle der Glieder, die Festigkeit der Stellung, — sollte wirklich Ihr Auge dadurch beleidigt werden? Haben Sie hier im geringsten den Eindruck, daß diese Glieder je ermüden oder ihrer Last erliegen könnten? Gewiß nicht. Der Gedanke, architektonische Theile durch die Menschengestalt zu ersetzen, hat, wenn er so lebensvoll und naturwahr ausgeführt wird wie hier, seine gute Berechtigung, und er ist oft genug ausgeführt worden. Der Baumeister nennt aber noch heutzutage alle solche Architekturstücke, in denen die menschliche Gestalt als Stütze auftritt, mit dem Namen jener athenischen Blumenmädchen: Karyatiden.

Karyatide vom Erechtheion in Athen.

Und nun für heute noch eine kleine Aufgabe. Hier haben Sie eine Abbildung von den Ruinen des Poseidontempels von Pästum in Unteritalien. Freilich ein trauriger Anblick! Die Ziegen weiden im Gestrüpp, wo einst dem Gotte des Meeres Gebete und Opfer gebracht wurden, und wo die Festgesänge zur Flöte und Leier erschallten, da bläst der Hirt auf der Schalmei seine einförmige Weise. Aber selbst aus den kläglichen Trümmern werden Sie leicht nicht bloß den Stil im Allgemeinen bestimmen, sondern sich auch manche Einzelheiten klar machen können.

Zwanzigſter Brief.

Meiſterhaft, liebe Freundin, haben Sie Ihre Aufgabe gelöſt: in der That iſt der Poſeidontempel von Päſtum in rein doriſchem Stile erbaut. Auch das haben Sie richtig erkannt, daß es einer von denen ſein muß, die in der Cella ſelbſt zwei über einander ſtehende Säulengänge hatten und ihr Licht von oben empfingen. Wir wenden uns nun heute zu den Bauſtilen, die nach dem griechiſchen aufgekommen ſind. Die Römer haben, wie alle ihre Kunſt, ſo auch die Architektur von den Griechen herübergenommen. Aber ſie brachten auch ein Element hinzu, das ſeit den älteſten Zeiten bei ihnen heimiſch war und nun für die weitere Entwickelung der Baukunſt die höchſte Bedeutung erlangen ſollte, den Gewölbebau. Dieſer beruht, wie Sie ſchon an dem erſten beſten Bogenfenſter ſehen können, auf der Zuſammenfügung keilförmig behauener Steine, die alle nach unten drängen und ſo ſich gegenſeitig tragen. Die einfachſte Form des Gewölbes iſt das Tonnengewölbe, welches zwei parallele Mauern mit einander verbindet; jeder Brückenbogen kann es Ihnen vergegenwärtigen. Kreuzen ſich über einem quadratiſchen Mauerbau zwei Tonnengewölbe, ſo entſteht das aus vier Dreiecken zuſammengeſetzte Kreuzgewölbe. Ueber einem Rundbau geſtaltet ſich das Gewölbe zur Kuppel, über einer halbkreisförmigen Niſche (Apſis) zur Halbkuppel. Da das Gewölbe eine viel größere Tragkraft hat, als der Säulenbau, ſo konnten nun von den römiſchen Baumeiſtern drei, vier Stockwerke über einander aufgeführt werden. Die ſchönen griechiſchen Säulenordnungen freilich, die damit in ganz äußerlicher Weiſe verbunden wurden, verloren ihre wahre Bedeutung und ſanken zur bloßen Decoration herab. Denn ſo prachtvoll dieſe Verbindung von Gewölbebau und Säulenbau ſich

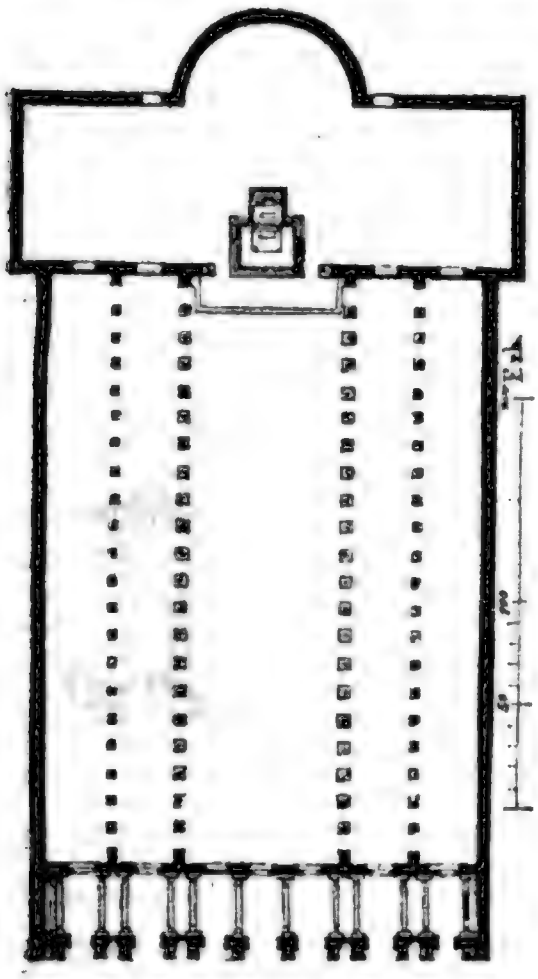
auch für das Auge ausnimmt, eine so glänzende Anwendung sie namentlich in den nichtheiligen (profanen) Bauten der Römer, in Theatern, Circus, Palästen und Bädern, Wasserleitungen (Aquäducten, ähnlich wie unsere heutigen kühnen Eisenbahnviaducte) und Triumphbogen fand, jene innere Wahrheit und Einheit, die ich Ihnen am griechischen Tempelbau nachgewiesen habe, ging ihr ab. Sie konnte dem Auge höchstens eine angenehme Täuschung bereiten, besonders dann, wenn das untere Stockwerk mit dorischen, das mittlere mit ionischen, das oberste mit korinthischen Säulen decorirt wurde, und so die größere Erhebung des Baues auch scheinbar mit größerer Leichtigkeit und Zierlichkeit Hand in Hand ging.

Seit durch Kaiser Constantin im Anfange des 4. Jahrhunderts das Christenthum zur Staatsreligion erhoben worden war, trat auch die Kunst offen in seinen Dienst. Aber die neuen Ideen, welche die christliche Religion brachte, entlehnten ihre Formen zunächst nur von der allmählich hinsterbenden Antike. Beinahe ein Jahrtausend lang hat die altchristliche Architektur mit diesen Formen, die sie nur in der unendlichsten Mannichfaltigkeit verband, fürlieb genommen. Das christliche Gotteshaus, das nicht wie der heidnische Tempel für die Wohnung des Gottes gilt, sondern der Gemeinde zum Versammlungsorte dienen soll, entstand durch die Umgestaltung eines heidnischen Profanbaues; die Grundzüge der Structur, zahlreiches ornamentales Detail lieferte die antike Architektur — aber die alte Klarheit und Gesetzmäßigkeit ging völlig darüber zu Grunde.

Die Grundform, von welcher alle Gebäude christlicher Kirchen ausgegangen sind, ist die Basilika. Die stoa basileios oder „königliche Halle" (ursprünglich nach einem der obersten atheniſchen Beamten, dem Archon Basileus, so genannt) durfte ihren Namen wohl auf einen Bau übertragen, der zur Verehrung Christi, des Königs

aller Könige, bestimmt war. Jene Stoa war ein oblonger, rings von Säulenreihen umgebener Raum, der durch einfache Mauern eingeschlossen ward; im großen Mittelraum, der ohne Dach war, jedoch von bedeckten Umgängen in zwei Geschossen umzogen wurde, bewegte sich der Markt- und Handelsverkehr. An der einen schmalen Seite des länglichen Vierecks war eine erhabene halbkreisförmige Nische angebaut, zu welcher man auf einigen Stufen hinanstieg. Diese Tribuna bildete den Sitz des Gerichtshofs. Für den christlichen Zweck ward sie in den Priestersitz (das Presbyterium) verwandelt, und in ihrer Mitte errichtete man auf dem Grabe eines Märtyrers den Altar, hinter welchem der Thron des Bischofs, die Kathedra (daher Kathedrale für Hauptkirche), sammt den Sitzen der Geistlichkeit angebracht wurden. Die Säulen, welche in der griechischen Basilika den Gerichtssitz von der Kaufhalle trennten, mußten wegfallen, damit die Gemeinde, der man den Langbau des Schiffes anwies, den Blick auf den Altar frei hatte. Das Schiff (der Mittelraum) ward durch ein hohes Dach geschlossen, dessen Balken mit einer Felderdecke verbunden wurden. Auf beiden Seiten begleiteten dann wohl noch Seitenschiffe, die man durch bogenweise verbundene Säulen absonderte, das Hauptschiff, welches durch die Nische der Tribuna mit ihrem halben Kuppelgewölbe seinen Abschluß erhielt. Der Altar schauete nach Osten, der Haupteingang lag ihm gegenüber und erhielt eine Vorhalle mit einem Hofe (Atrium), wo der Brunnen sein Wasser für das Besprengen spendete — das Sinnbild für die Reinigung des Sinnes, mit der man die Kirche betreten sollte. Um dem heiligen Altarraum (dem Sanctuarium) mehr Ausdehnung und Würde zu geben, ward vor der Altartribüne, in der Breite des Schiffes oder auch über dessen Seitenwände noch hinausragend, ein Querschiff angeordnet, und wo das mittlere Langschiff in das Querschiff mündete, eine große Bogenwölbung von der

einen Wand zur andern geſchlagen (der Triumphbogen). Der Gottesdienſt brachte es mit ſich, daß man für die niedere Geiſtlichkeit, welche den Chorgeſang verrichtete, vor dem Altar in der obern Hälfte des mittleren Langſchiffes noch einen Raum abſchloß — den Chor, auf deſſen einer Seite ein auf Stufen erhöhtes Pult, die Kanzel zum Vorleſen der Evangelien, ſich erhob, auf der andern Seite die Kanzel für die Epiſteln. Ward ſo die Grundform des länglichen Vierecks durch Nachahmung der heidniſchen Stoa veranlaßt, ſo wurde auch ferner noch die Kuppelform aus der antiken Baukunſt in die chriſtliche herübergenommen. Dies geſchah zuerſt in den achteckigen oder runden Taufkirchen (Baptiſterien), welche das Waſſerbecken in ſich einſchloſſen, in das die erſten Täuflinge ſich eintauchten. Um den erhöhten Mittelraum führte man öfters noch einen niedrigeren, durch Säulen begrenzten Umgang.

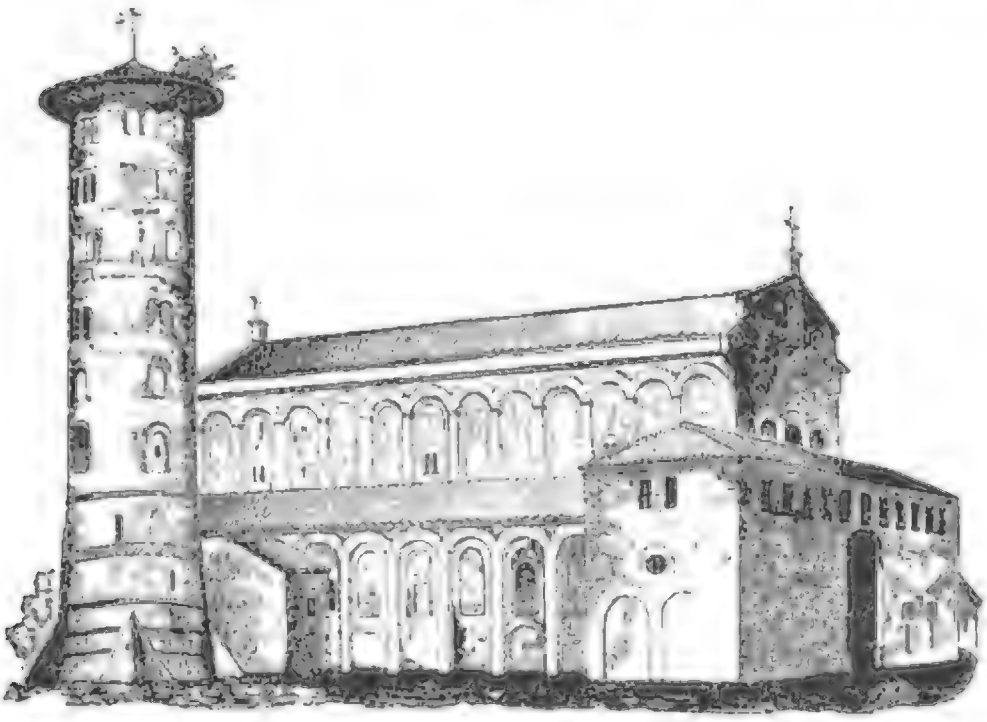


Grundriß von St. Paul bei Rom.

Die älteſte und großartigſte der erhaltenen altchriſtlichen Baſiliken iſt die unter Kaiſer Theodoſius am Ende des 4. Jahrhunderts erbaute Kirche zu St. Paul bei Rom. Sie wurde im Jahre 1823 durch einen Brand zerſtört und ſpäter, leider nicht getreu, wiederhergeſtellt. Das Langhaus beſteht aus fünf Schiffen, die durch vier Reihen von je zwanzig granitnen Säulen geſchieden ſind. Durch einen hohen Triumphbogen, der auf zwei mächtigen

Säulen ruht, gelangt man in das Querſchiff, welches vor die Apſis (d. h. die halbkreisrunde Altarniſche, die frühere Tribuna) gelegt iſt; an der Vorderſeite des Langhauſes zieht ſich das Atrium mit ſeinen Säulenhallen hin. Alle Wände prangen im Schmucke glänzender Moſaiken und Gemälde.

Die Baſiliken von Ravenna, der ſpäteren Reſidenz des weſtrömiſchen Reiches, verſchmähen das Querſchiff ganz, nehmen aber ſchon früh einen ſelbſtändigen Glockenthurm hinzu, der ſich an der Weſtſeite des Gebäudes in einfach cylindriſcher Geſtalt ohne jede Verjüngung bis zu dem ziemlich flachen Dache erhebt. Das bedeutendſte unter den erhaltenen Denkmälern Ravennas iſt die Kirche St. Apollinare, erbaut in der erſten Hälfte des 6. Jahrhunderts.



St. Apollinare zu Ravenna.

In Byzanz (Conſtantinopel), der Hauptſtadt des oſtrömiſchen Reiches, nahm die Baukunſt beſonders unter der glanzvollen Regierung Kaiſer Juſtinians im 6. Jahrhundert einen mächtigen Aufſchwung. Eine neue, eigenthümliche Wendung erhielt der by-

zantiniſche Bauſtil dadurch, daß der Kuppelbau, der bisher nur bei Baptiſterien und Grabkapellen angewendet worden war, auch in den Hauptkirchen zur herrſchenden Grundform erhoben wurde. Dies zog wieder eine ganze Reihe von Veränderungen nach ſich und wurde die Veranlaſſung zu unendlich mannichfach wechſelnden Anlagen. Das Kuppelgewölbe verdrängte die flache Decke der Baſilika, es trat auch nach Außen, die Einfaſſungsmauer gliedernd, hervor. An die Hauptkuppel mit ihrem Kranz rundbogiger Fenſter ſchloſſen ſich kleinere von Säulen unterſtützte Niſchen, an die ſich nach allen Seiten Nebenräume anreiheten, über welchen das obere Geſchoß für die Frauen ſich befand. In der verſchwenderiſchen Pracht der Ausſtattung aber, in der Bekleidung der Wände und Pfeiler mit buntfarbigem Marmor, in den reichen Goldmoſaiken, welche die Kuppeln und Niſchen bedeckten, in den üppigen und ſchwächlichen Ornamentſculpturen, namentlich an den Säulencapitellen, die kaum noch eine Spur von Verſtändniß verrathen für die eigentliche Bedeutung dieſes architektoniſchen Gliedes, äußern ſich deutlich orientaliſche Einflüſſe.

Die prächtigſte und impoſanteſte Erſcheinung der byzantiniſchen Baukunſt iſt die hochberühmte Sophienkirche, die Kirche der (göttlichen) Weisheit, welche Juſtinian in der unglaublich kurzen Zeit von ſechs Jahren in Conſtantinopel erbauen ließ. Zehntauſend Menſchen arbeiteten ununterbrochen an dem Bau, an 7 Millionen Thaler wurden darauf verwandt. Mit ſtummem Entzücken ſoll der Kaiſer nach der Vollendung das wunderbare Heiligthum betreten haben und beim Anblicke des von Gold und Silber errichteten und im Farbenſchimmer zahlloſer Edelſteine prangenden Altars voll höchſter Begeiſterung in die Worte ausgebrochen ſein: „Gelobt ſei Gott! Ich habe dich überwunden, Salomo!“ Die Sophienkirche iſt das glänzendſte und geiſtreichſte, aber auch das gewagteſte und gezwungenſte Beiſpiel einer Ver-

bindung von Basilika und Kuppelbau. Denn obgleich äußerlich die mannichfaltig gegliederten Räume beinahe ein quadratisches Ganze von 252 Fuß Länge und 228 Fuß Breite darstellen, so ist doch im Innern der Versuch, das Langschiff zu bewahren, dadurch gemacht, daß sich an die Hauptkuppel, welche 106 Fuß im Durchmesser hat und sich 177 Fuß hoch erhebt, vorn und hinten je eine Halbkuppel mit demselben Durchmesser anschließt, so daß der Mittelbau sich zu einem länglichen Oval erweitert. Von der hintern Halbkuppel zweigt sich wieder eine Altarapsis und zwei Seitenapsiden ab; die beiden Seitenapsiden an der vorderen Halbkuppel gehen in die Vorhalle über. Zwei Seitenschiffe legen sich an das Oval an, die wieder in buntem Wechsel zu einer Fülle von Räumen sich gliedern, über denen sich die Frauenempore mit Säulenstellungen gegen das Mittelschiff erheben. Von der überschwänglichen Pracht, mit der alle diese Räume ausgestattet sind, vermag keine Beschreibung eine Vorstellung zu erwecken. Nach der Eroberung Constantinopels durch die Türken im Jahre 1453 wurde die Sophienkirche in eine Moskhee umgewandelt, und an ihren vier Ecken mit schlanken Minarets versehen, die den unerfreulichen Eindruck einer willkürlichen Mischung fremdartiger Elemente nur noch erhöhen.

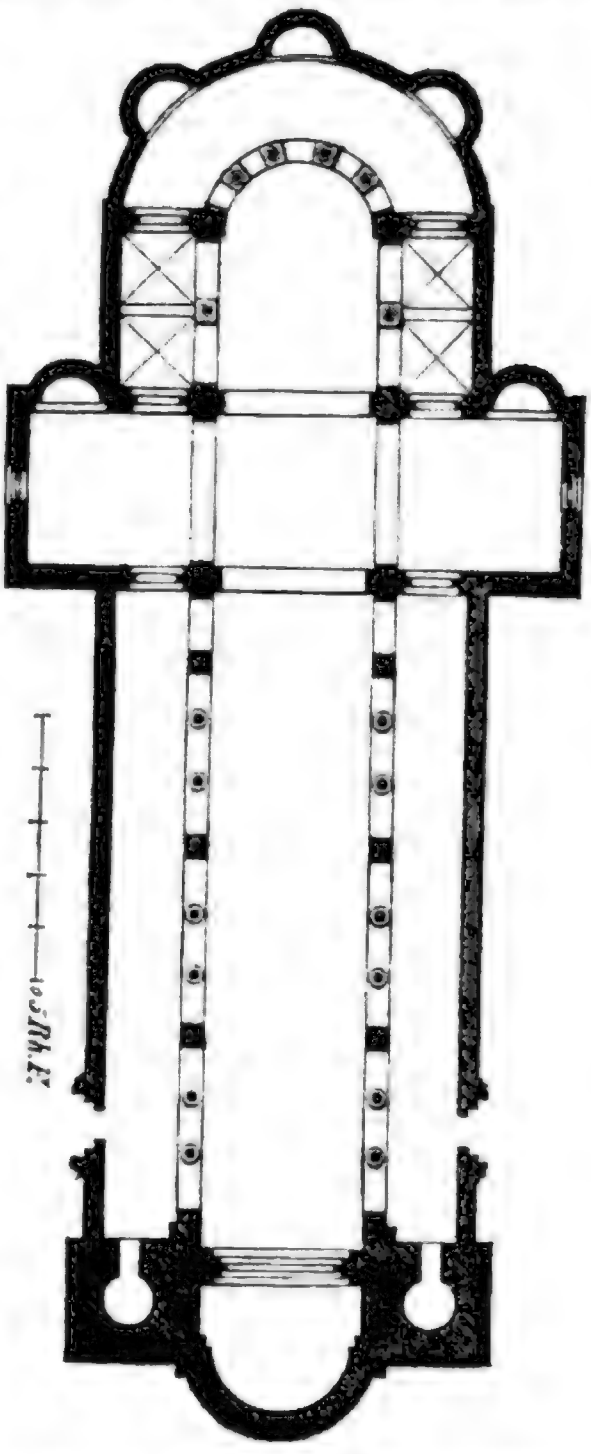
Das Gotteshaus des Islam, die Moskhee, ist nie zu einer festen und überall giltigen Gestalt durchgedrungen, obgleich ein ganz bestimmtes Bedürfniß auch ihre Theile, wie die der christlichen Kirche, verzeichnete; dieselben waren: eine geräumige Halle für die Betenden, ein Allerheiligstes für die Aufbewahrung des Koran, ein Brunnenhof zur Reinigung der Pilger vor dem Gebete, ein Thurm (der schlanke Minaret), von dem herab der Muezzin die Gläubigen an die Stunde des Gebetes mahnte. Auch in der Structur sind die Araber nicht schöpferisch gewesen; sie lehnten sich mehr oder weniger bald an die Basilika, bald an den byzantinischen

Digitized by Google

Kuppelbau an. Dagegen hat ihre ſchweifende, bewegliche Phantaſie eine Fülle originellen Details geſchaffen in der architektoniſchen Gliederung, indem ſie den halbkreisförmigen Bogen in den Hufeiſenbogen und in den Spitzbogen umwandelten, vor allem aber in der Ornamentik, indem ſie die Wandflächen teppichartig mit jenen bunten, ewig wechſelnden Formſpielen bedeckten, die aus ſchematiſirten Pflanzentheilen, ſchön geſchwungenen Linien und geometriſchen Figuren gemiſcht noch heute nach deren Erfindern den Namen Arabesken führen. Das Merkwürdigſte aber iſt, daß dieſer ornamentale Zug ſich ſogar der architektoniſchen Detailbildung bemächtigte; und ſo entſtanden jene zahlloſen, in bunteſter Farbenpracht ſchimmernden, oft durchbrochenen Gypszacken, womit ganze Bogen, Decken und Kuppeln überladen ſind, und welche den Beſchauer unwillkürlich an Bienenzellen oder Tropfſteingebilde erinnern.

Die Denkmäler der arabiſchen Architektur ſind überall da zerſtreut, wohin die Nachfolger Mohameds mit dem Schwerte in der Hand den Islam getragen haben: in Arabien, Aegypten, Sicilien, Spanien (Cordova, Sevilla, Granada), Perſien und Indien. Die Blüthe des mauriſchen Stiles aber iſt entfaltet in jenem zaubriſchen Königspalaſte, den Sie längſt unter dem Namen Alhambra kennen, und der auf ſteilem Felſen dicht bei Granada in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunders erbaut iſt. Das ganze Schloß iſt um zwei große Höfe gruppirt, die mit ihren ſchattigen Säulenhallen und ihren plätſchernden Fontainen erquickende Kühlung gewähren. Das nebenſtehende Bild zeigt Ihnen einen Theil der inneren Räume, an denen Sie die kecke Zierlichkeit und die ſinnverwirrende Pracht dieſer Bauweiſe am beſten inne werden können. „Gern überläßt man ſich der berauſchenden Wirkung dieſer mit Recht elfenartig genannten Räume und vergißt darüber den Mangel architektoniſcher Strenge.“

Die Formen der altrömiſchen Baſilika und des byzantiniſchen Kuppelbaues gaben nun der germaniſchen Welt, die ſich auf den Trümmern des römiſchen Reichs im Lauf der Jahrhunderte nach der Völkerwanderung aufbaute, die Anhaltepunkte für Entwickelung des romaniſch-chriſtlichen Kirchenbaues. Ein Querſchiff wurde nicht bloß Regel, man verlängerte auch jenſeits deſſelben das mittlere Langſchiff und ſchob ſo die Haupttribüne des Altars zurück, daß man für den Chor größeren Raum bekam. Vergleichen Sie, um ſich dies zu vergegenwärtigen, den Grundriß der Kirche St. Godehard in Hildesheim mit dem oben abgebildeten von St. Paul bei Rom. Der Altarraum und Chor als ein Gemeinſames wurde nun bedeutend erhöht („der hohe Chor"), ſo daß man unter ihnen auch beträchtliche Krypten oder Grabkirchen, Säulenreihen mit Kreuzgewölben anlegen konnte, um dort Märtyrer- und Reliquienfeſte zu feiern. Die Flügel des Querſchiffes, durch



Grundriß der Kirche St. Godehard zu Hildesheim.

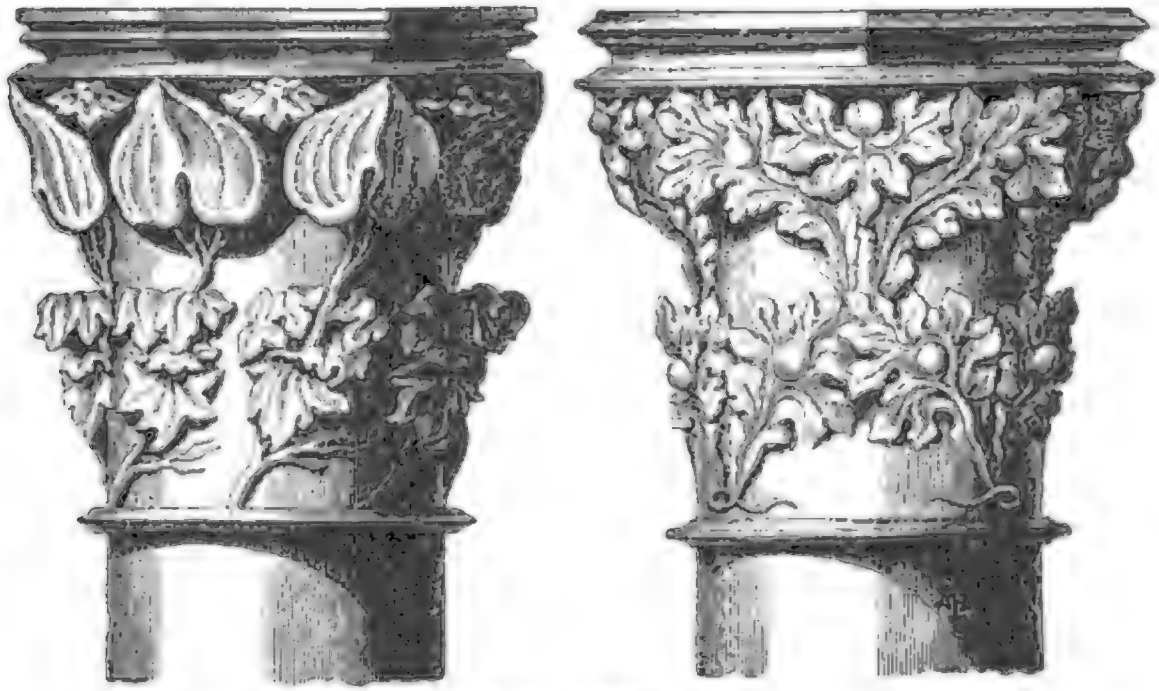
Brüſtungsmauern von dem Chore getrennt, wurden zu beſonderen Kapellen. Statt der flachen Decke im Innern ward das Kreuzgewölbe in Anwendung gebracht und die gegliederten Pfeiler an den Wänden des Mittelſchiffs bis zur Decke hinaufgeführt und dort durch breitgeſprengte Bögen miteinander verbunden. Im weſtlichen Theile des Mittelſchiffs ruhten auf Säulen und Gewölbpfeilern die Logen oder Emporkirchen, die gleichſam ein zweites Stockwerk bildeten. Man brachte ſie auch wohl in den Flügeln des Kreuzſchiffes an. In deutſchen Baſiliken errichtete man auch dem Hauptchor gegenüber noch einen zweiten Chor ſelbſt mit einer zweiten Krypte (ſo in den Domen zu Bamberg, Mainz, Naumburg, in den Stiftskirchen zu St. Michael und Godehard in Hildesheim, St. Sebald in Nürnberg, zu Gernrode ꝛc.); man ließ ferner in den Arkadenbögen Pfeiler und Säulen wechſeln oder letztere ganz von erſteren verdrängen, und endlich verſchmolz man den Thurm auf der Weſtſeite mit der Kirche zu einem lebendigen Ganzen. Bald legen ſich auch zwei Thürme vor beide Seitenſchiffe und umgeben das große, reich ornamentirte Hauptportal, über welchen nicht ſelten das durch Speichen gegliederte Radfenſter angebracht iſt. In dem architektoniſchen Detail und in der Ornamentik herrſcht die willkürlichſte Mannichfaltigkeit. Dem romaniſchen Stile eigenthümlich iſt das Würfelcapitell. Die italieniſchen Baſiliken zeichneten ſich durch Annäherung an den byzantiniſchen Stil aus, indem ſie über dem Durchſchnitt von Lang- und Querſchiff eine Kuppel aufführten und Gallerien über den Seitenſchiffen anordneten, die ſich durch Arkaden gegen das Mittelſchiff öffneten. Der Thurm blieb ſtets zur Seite des Gebäudes. Wir können den romaniſchen Bauſtil im Ganzen genommen als das Syſtem der gewölbten Baſilika bezeichnen.

Der germaniſche Geiſt, der nach lebendiger Entwickelung des Individuellen ſtrebte und mit der Großartigkeit und Harmonie

des Ganzen die reichſte Gliederung des Einzelnen verbinden wollte, durchbrach endlich die Feſſeln der antiken Ueberlieferung und ging zu einer völlig neuen Stufe in der Kirchenbaukunſt über, indem er den Spitzbogen, der ſchon bei den Arabern aufgetaucht war, zum Grundmotiv erhob. Durch den Spitzbogen ward es möglich, ein und dieſelbe Höhe bei verſchiedener Weite zu erreichen und zugleich den Druck der Gewölbe mehr auf Einen Punkt und zwar nach unten zu lenken; ſicherte man dieſen Stützpunkt durch ein Widerlager, — dies geſchah durch Strebepfeiler, die man nach außen verlegte — ſo konnte man die dicken Mauern entbehren, ſie vielfach (namentlich durch größere Fenſter) durchbrechen; man konnte im Innern jeden Pfeiler zum Gewölbträger und alle Pfeiler gleich machen, ſo daß ſie näher zuſammenrückten und der perſpectiviſchen Durchſicht den reichſten Wechſel verliehen. Alle Theile wurden ſchlanker und ſtrebten leicht nach oben. Der Drang zur Unendlichkeit, die Sehnſucht nach dem Jenſeits, der Blick zum Himmel — der ſich nicht (wie in dem Kreis- und Hufeiſenbogen der griechiſchen und arabiſchen Tempel) auf der Erde wohlgefällig abſchließt und abrundet — fand nun einen angemeſſenen Ausdruck. Der Rundbogen leitet das Auge hinauf und wieder hinab, der Spitzbogen führt den Blick doppelt nach oben und hält ihn in der Höhe feſt. So wird auch das Gemüth über die Sinnenwelt emporgehoben und zum ernſten Kampf mit dem Irdiſchen ermuntert. Der griechiſche Tempel breitet ſich mit ſicherem Behagen auf der Erde aus und ſtimmt das Gemüth heiter und feſtlich — die germaniſche Kirche ſtrebt zum Himmel empor, ſie iſt erhaben und voll heiligen Ernſtes.

Ueber die Ornamentik und das Aeußere dieſer zuerſt von den Italienern (denen alles Nichtrömiſche „gothiſch", d. i. barbariſch war) ſpöttiſch ſogenannten gothiſchen Baukunſt weiß ich Ihnen, wenn ich nicht zu ausführlich werden will, nichts Beſſeres zu bieten,

als was Lübke in seiner „Vorschule zur Geschichte der Baukunst des Mittelalters" darüber schreibt. „Für die Ornamentik", heißt es dort, „ist zu bemerken, daß die Kapitäle durchweg zur Kelchform zurückkehren: diese ist für den gothischen Stil ähnlich zur Grundform geworden, wie für den romanischen die Würfelform, tritt daher auch wie jene häufig nackt auf. Wo sie dagegen durch Laubwerk verziert ist, weicht dieses wesentlich vom romanischen Ornamente ab: war jenes aus dem Innern des Kapitäls organisch hervorgewachsen, so ist hier das Laubwerk nur wie lose auf den Kern desselben geklebt und treu der Natur nachgeahmt.

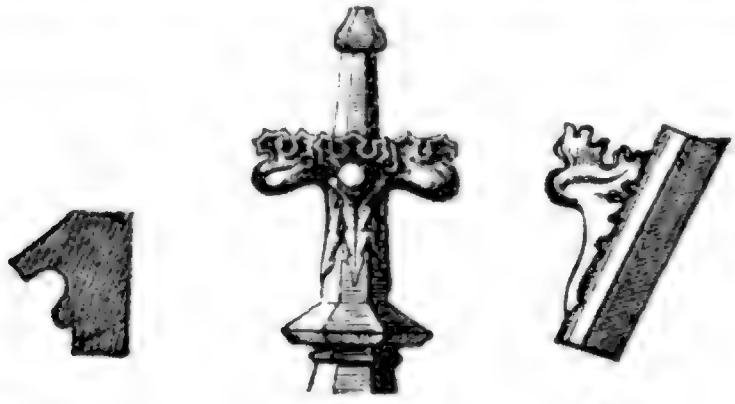


Capitelle vom Kölner Dom.

Von großer Wichtigkeit für das Innere war ferner, daß die Wandmalerei mit den Wandflächen schwand (obwohl sie für die Bemalung der architektonischen Glieder auch jetzt noch verwendet wurde) und als Glasmalerei in die Fenster überging. Der Charakter dieser oft wunderbar schönen Glasgemälde ist der, einen vor die Oeffnung gehängten Teppich vorzustellen. Daher sind sie

meiſtens aus teppichartigen Muſtern zuſammengeſetzt und nehmen außerdem unter Baldachinen einzelne ſtatuenartige Geſtalten auf.

Das Aeußere empfängt ſeinen charakteriſtiſchen Reiz durch die Ausbildung der Strebepfeiler und Strebebögen. Die einfachſte Form des Strebepfeilers iſt die eines in Abſätzen aufſteigenden Wandpfeilers, oben am Dachgeſimſe aufhörend und dort durch eine ſchräge Bedachung geſchloſſen. An den einzelnen Abſätzen befinden ſich ebenſolche ſchräge Abdachungen, zweckmäßig eingerichtet, um dem Waſſer Abfluß zu gewähren. Dieſen Zweck unterſtützt die Profilirung des Waſſerſchlages, die aus einer rechtwinkeligen

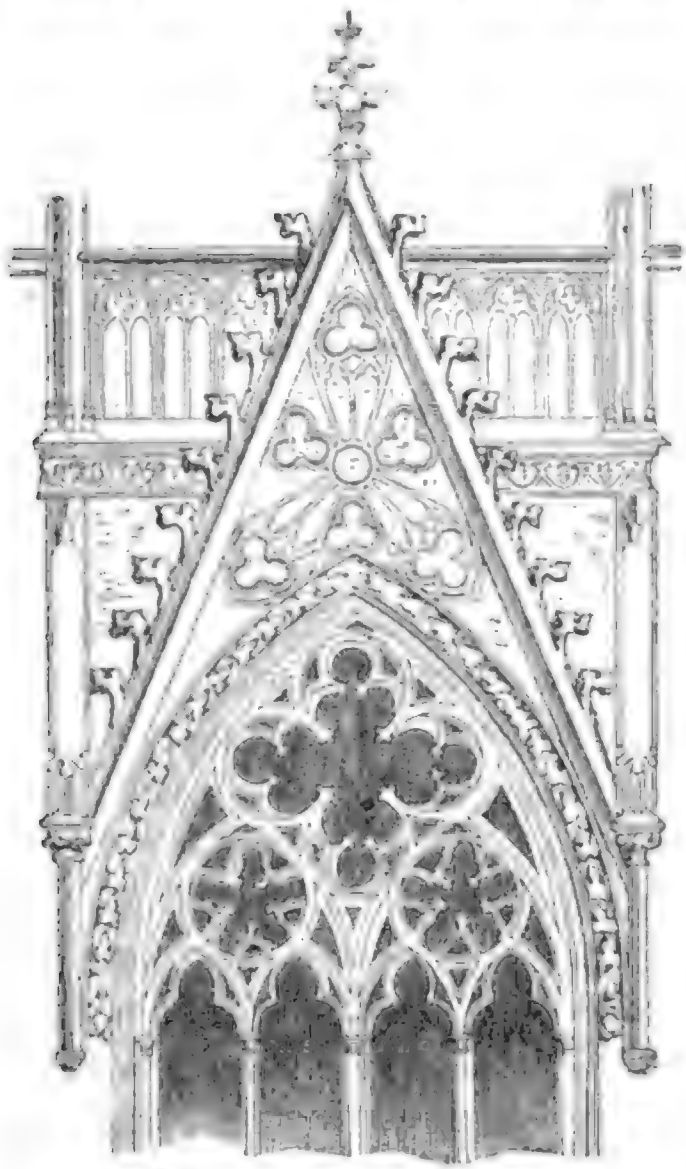


Waſſerſchlag. Kreuzblume. Krabbe.

Abplattung nebſt tiefer Einkehlung und klarer Ausbiegung beſteht. Daſſelbe Profil kehrt an allen äußeren Geſimſen wieder. Bisweilen aber wird der Strebepfeiler durch ein Giebeldach geſchloſſen, welches manchmal auf der Spitze mit einer Kreuzblume, an den Giebelrändern mit eigenthümlichen Steinblumen (Knollen, Kügelchen, Krabben) geziert iſt.

Da jedoch der Strebepfeiler das wichtigſte Motiv für die decorative Ausbildung des Aeußeren iſt, ſo gab man ihm bei reicheren Bauten als Dach eine Spitzſäule, deren Spitze und Kante man mit Kreuzblumen und Krabben ſchmückte. Manchmal höhlte man ihren Körper aus und ſtellte in die ſo gewonnene Niſche eine Heiligenſtatue. Die Spitzſäulen dienen als Einfaſſungen für die

reichen Spitzgiebel oder Wimperge (d. i. Windberge), die überall da angewandt werden, wo ein Spitzbogen am Aeußeren mit ſtarker Profilirung heraustritt. Noch reicher und prachtvoller wurden die großen ſpitzbogigen Portale ausgebildet, indem ein mannichfaltiger Wechſel von vortretenden und eingekehlten Gliedern ihre Wandungen belebt, die zugleich durch Statuetten von Heiligen auf Konſolen und unter Baldachinen ausgefüllt ſind. Wegen der weiten Spannung des Bogens wird bei großen Portalen oft ein Pfeiler in die Mitte geſtellt, und alſo ein doppelter Eingang gewonnen."



Wimperg vom Kölner Dom.

Die ersten Anfänge der gothischen Baukunst zeigten sich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in Paris und seiner Umgebung (die Front und der Chor von St. Denis 1137—1144), sodann in England, wo man die Kathedrale von Canterbury (den Chor von 1174—1185) im neuen Stil bauete; aber am Rhein fand diese Bauweise am entschiedensten Eingang und die Deutschen bildeten sie am tiefsinnigsten aus. Der erste gothische Bau auf deutschem Boden war das Schiff von St. Gereon zu Köln (1217—1227); vollständig durchgeführt ward er zu Trier in der Liebfrauenkirche (1227—1244). Auch der schöne, wenn auch einfachere Magdeburger Dom ward schon 1211 begonnen. Frankreich, die Niederlande, Deutschland, England und Skandinavien, selbst Italien und Spanien haben zahlreiche gothische Bauten aufzuweisen. Zu den vortrefflichsten gothischen Kirchen gehört das im Laufe des 13. Jahrhunderts erbaute Münster zu Freiburg im Breisgau, von dem ich Ihnen eine Abbildung beigefügt habe, und sodann das Münster zu Straßburg, von Erwin von Steinbach im Jahre 1277 begonnen, aber erst nach 400 Jahren vollendet. Ich bitte meine Freundin, das Gehaltvolle zu lesen, was Goethe im 39. Band seiner Werke über den Genius dieses deutschen Künstlers gesagt hat; es ist ein würdiges Ehrendenkmal des Baumeisters.

Der Zeitpunkt rückt indeß immer näher, wo auch der großartigste und schönste gothische Bau auf deutscher Erde, in welchem der gothische Stil überhaupt zu reinster edelster Durchbildung gelangt ist, der Kölner Dom, nicht mehr ein Halbfertiges sein, sondern seine Idee in aller Herrlichkeit vollständig verwirklicht sein und das Ganze vollendet dastehen wird. Die Doppelreihe der Strebepfeiler, die einander übersteigen und in hohe Spitzthürme auslaufen, und die vierfache Reihe der Strebebögen geben schon von Außen dem kolossalen Bau die schönste Gliederung. Der tiefe Ernst und die hohe Würde des frommen Gemüthslebens, aber

Digitized by Google

Digitized by Google

CHURCH OF ST. JOHN THE EVANGELIST

auch die Kraft und Tüchtigkeit eines Bürgerthums, das ſolche Gotteshäuſer zu gründen und zu bauen unternahm, erfüllen unſere Seele, wenn wir durch das prachtvolle ſüdliche Portal eintreten, und wir möchten niederknieen und anbeten, wenn wir uns nun in dem Säulenwalde, der ſich in unendlicher Perſpective auszudehnen ſcheint, befinden. Ein fünffaches Langſchiff wird von einem dreifachen Querſchiff gekreuzt; majeſtätiſch erhebt ſich der hohe Chor, von 7 Kapellen umkränzt, durch die farbigen Glasfenſter in ein magiſches Licht gehüllt. Sie ſtellen die Könige von Juda dar. Aber auch die fünf Glasfenſter im nördlichen Seitenſchiff, in den Jahren 1508 und 1509 gebrannt und Erzbiſchöfe und Heilige darſtellend, ſind von großer Wirkung und gehören zu den beſten alten Glasmalereien. Den Grund zur Kirche legte der ſtolze und mächtige Erzbiſchof von Köln, Konrad von Hochſtädten, am 14. Auguſt 1248; aber erſt am 27. September 1322 konnte der Chor geweiht werden; die ſteten Kämpfe zwiſchen den Erzbiſchöfen und der Stadt hinderten den Bau; man machte einzelne Anläufe, aber im Beginn des 16. Jahrhunderts ward die Arbeit gänzlich eingeſtellt, das unfertige Gebäude kam in Verfall und die Franzoſen benutzten es als Heumagazin. Doch die Fürſorge und Anſtrengung der Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. retteten den Wunderbau vor der Vernichtung und am 14. Auguſt 1848, als am 600jährigen Jubelfeſt der Gründung, ward das Langhaus mit den beiden Querſchiffen zum Gottesdienſte eingeweiht. Den Schluß des Wunderbaues werden die beiden koloſſalen in durchbrochene ſchlanke Spitzen auslaufenden Thürme bilden, deren Originalriſſe man aufgefunden hat. Das Hauptgewölbe ſteigt 140 Fuß empor bei einer Breite des Mittelſchiffs von 44 Fuß; die Geſammtlänge der Kirche beträgt 532 Fuß und ebenfalls 532 Fuß ſoll die Höhe der Thürme betragen. Der berühmte Thurm des Straßburger Münſters hat nur 480 Fuß.

Doch, als ob der menſchliche Geiſt ſich nicht lange in der reinen Aetherhöhe der Erhabenheit halten könnte, fiel auch der gothiſche Stil dem Verfalle anheim, indem er ſich in allerlei willkürliche Spielereien und phantaſtiſche Künſtelei verirrte. Eine Reaction gegen ſolche Ausartung war zugleich eine Reformation des edleren Bauſtils, und ſie blieb nicht aus. Sie war ein Gegenſatz des Südens gegen den Norden, objectiver Regel gegen ſubjective Willkür und ward von den Italienern in's Leben gerufen, die durch die Ueberbleibſel römiſcher Baukunſt, die ſie vor Augen hatten, eindringlich auf die alten Formen hingewieſen wurden. Der Florentiner Filippo Brunellesco (1377—1444) ſtudirte mit dem Maßſtabe in der Hand die Ruinen der römiſchen Baudenkmäler, und als im Jahre 1420 Baumeiſter aller Nationen nach Florenz zur Vollendung der dortigen Domkuppel berufen wurden, legte er der Verſammlung ſeinen impoſanten Bauplan vor, der von der Signoria genehmigt wurde. Die gewaltige Kuppel erhebt ſich mit der Laterne 330 Fuß hoch und ruht auf einer rieſigen Trommel mit großen Rundfenſtern. Damit war der neue Bauſtil angebahnt, den man wegen der Neubelebung und Wiedergeburt der Antike die Renaiſſance nannte, und die namentlich im 16. Jahrhundert in Rom, wohin Papſt Julius II. die größten Meiſter berief, ihre höchſten Triumphe feierte. Prächtige Kirchen, aber nicht minder prächtige Profanbauten, Paläſte (der Palazzo Pitti in Florenz von Brunellesco wurde ein Muſter für Palaſtbauten), Grabmäler, Brücken, Triumphbogen entſtanden nun wieder in den reinen, altrömiſchen Formen. Das herrlichſte Beiſpiel der neuen Bauweiſe iſt die Peterskirche in Rom. Im Jahre 1506 wurde ihr Bau von Bramante begonnen, in den folgenden Jahren von verſchiedenen Meiſtern, unter andern Rafael, nach mehrfach verändertem Plane fortgeführt, bis endlich 1546 Michelangelo Buonarotti

Digitized by Google

Digitized by Google

(ſprich: Mikel Andſchelo) den Plan des rieſigen Kuppelbaues entwarf, der auch nach ſeinem Tode eingehalten und bis 1667 zu Ende geführt wurde. Die Verhältniſſe ſind ſo coloſſal, daß eine unſerer gewöhnlichen Kirchen ſammt dem Thurme recht wohl in den St. Peter hineingeſtellt werden könnte, denn die Länge beträgt noch im Innern 575′ (im Aeußeren 640′), die Breite im Kreuz 470′; das Gewölbe hat 170′ Höhe, die Kuppel über der Mitte 220′ und außen bis zum Kreuze 408′. So coloſſal die Verhältniſſe ſind, ſo vollendet ſchön ſind ſie doch; nur die Ueberladung mit Bildwerken und Altären (deren Zahl 29 beträgt) im Innern iſt zu tadeln.

Italieniſche Meiſter und junge Künſtler, die ihren Geſchmack in Italien gebildet hatten, brachten nun den neuerweckten römiſchen Bauſtil in's Ausland, und der gothiſche trat nach einem langen Kampfe, der ſich in der wunderlichſten Verquickung der Gothik und Renaiſſance in der Detailbildung äußerte, endlich ganz zurück. Am zäheſten hielt England an der Gothik feſt; doch fand auch hier allmählich der Stil der Renaiſſance Eingang, und das großartigſte Beiſpiel der neuen Richtung iſt die von Chriſtopher Wren von 1675—1710 erbauete Paulskirche in London.

Aber auch die echte Renaiſſance hat nur eine kurze Blüthe gehabt. Schon im 17. Jahrhunderte artete ſie, unter dem Einfluſſe der Porzellanbildnerei, der Kunſttiſchlerei, der Goldſchmiedekunſt zu jenen wunderlich verſchrobenen und verſchnörkelten Formen aus, die man mit dem Namen des Rococo bezeichnet. Die Heimath dieſes Stiles war vielleicht — Dresden, wo Sie auch in dem unter Auguſt dem Starken erbauten Zwinger, der nur der Vorhof eines rieſigen Palaſtes ſein ſollte, ein durchgebildetes Beiſpiel davon ſehen können. Sicher aber hat der Rococoſtil erſt von Verſailles, vom Hofe Ludwig's XIV. aus, die Reiſe um die Welt gemacht und an allen europäiſchen Höfen Eingang gefunden.

Das verknöcherte, in akademiſche Regeln geſchnürte Rococo iſt der Zopfſtil des 18. Jahrhunderts.

Endlich war der Architektur noch eine zweite Wiedergeburt beſchieden, reiner und ſchöner, als die italieniſche Renaiſſance. Brunellesco hatte die griechiſche Baukunſt nur in ihrer mißverſtandenen römiſchen Umwandlung ſtudiren können. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aber fing man an, die Monumente auf helleniſchem Boden zu durchforſchen, und es erſchloß ſich dem erſtaunten Auge wieder die reine griechiſche Architektur in ihrer unvergleichlichen Wahrheit und Schönheit. Zwei Meiſter waren es vor allen, die die neu zum Bewußtſein gekommenen Geſetze der claſſiſchen Baukunſt in das Leben einführten, Carl Friedrich Schinkel in Berlin durch ſein Schauſpielhaus und ſein Muſeum, Leo von Klenze in München durch die Glyptothek, die Pinakothek, die Ruhmeshalle und die Walhalla bei Regensburg, während Semper im Dresdner Theater und Muſeum zur reinen Renaiſſance zurückkehrte, aber nicht ohne auch ſie durch die neugewonnenen Anſchauungen zu vertiefen.

Wir ſtehen am Ende. „Wie ſieht es aber mit der Baukunſt in unſern Tagen aus?“ fragen Sie mich, liebe Freundin, „in welchem Stile baut man denn heute?“ Es iſt ſchwer, eine Antwort darauf zu geben. Die Architektur unſrer Zeit iſt in einer großen Gährung begriffen. Wir experimentiren mit allen Gattungen; hier führt man einen Privatbau im engen Anſchluß an helleniſche Formen auf, dort verſucht man es mit der Renaiſſance, wieder wo anders capricirt man ſich darauf, die erſtorbene Gothik „zu neuem Leben zu galvaniſiren“, und an einem vierten Orte vermengt man mit der barbariſchſten Willkür Stilelemente aller Zeiten und Völker. Gern möchten wir uns in den ſchönen Traum wiegen, daß der deutſchen Kunſt noch eine große Zukunft beſchieden ſei, da das deutſche Volk endlich

zu politiſchem Leben erwacht iſt und Hand angelegt hat, ſich ſeinen Staat zu bauen. Denn zu allen Zeiten iſt es ja die höchſte politiſche Machtentfaltung geweſen, welche der Wiſſenſchaft und Kunſt die raſcheſten Flügel geliehen hat. Eins jedoch nur läßt ſich mit Sicherheit vorausſagen. Auch im kirchlichen Leben vollzieht ſich gegenwärtig eine mächtige Umwälzung; nimmermehr wird die Architektur wieder wie bei den Hellenen im Tempel, oder wie im Mittelalter im Dom den Ausgangspunkt ihrer Thätigkeit erblicken. Das ſtattliche Wohnhaus des wohlhabenden Bürgers, das rieſige Fabrikgebäude mit ſeinen rauchenden Eſſen, die Stätten der Erziehung und des leiblichen Wohles bilden den Kern einer modernen ſtädtiſchen Anlage. Der Kirchenbau liegt im Argen. Nur im Profanbau iſt das Heil für die weitere Entwickelung der Architektur zu ſuchen, und wenn nicht alle Zeichen trügen, ſo wird es eine durch echt griechiſchen Geiſt geläuterte Renaiſſance ſein, der die Zukunft gehört.

Einundzwanzigſter Brief.

In meinen letzten beiden Briefen habe ich Ihnen einen Ueberblick über die geſchichtliche Entwicklung der Baukunſt gegeben, freilich nur kurz und mit wenigen charakteriſtiſchen Strichen gezeichnet, aber doch, wie ich hoffe, hinreichend, um Sie für's Erſte dazu anzuregen und zu befähigen, bedeutſame Bauwerke mit Verſtändniß und Genuß zu betrachten. Haben Sie Luſt, Einzelnes noch genauer kennen zu lernen, ſo empfehle ich Ihnen, Lübke's „Geſchichte der Architektur" einmal vorzunehmen. Doch wird auch Kugler's „Handbuch der Kunſtgeſchichte" und Lübke's „Grundriß

der Kunſtgeſchichte", worin zugleich Bildhauerei und Malerei behandelt ſind, ſchon genügen. Laſſen Sie mich auch heute noch einmal, liebe Freundin, bei demſelben Gegenſtande verweilen und noch einige allgemeine Bemerkungen über das Weſen der Baukunſt hinzufügen.

Schon oft hat man die Baukunſt mit der Muſik verglichen. Schlegel hat mit einem vortrefflichen Bilde die Architektur „gefrorne Muſik" genannt, Hauptmann hat das Gleichniß umgekehrt und die Muſik als „flüſſige Architektur" bezeichnet. In der That ſind beide Künſte in mancher Beziehung verwandt mit einander. Einmal ſchon dadurch, daß ſie nicht, wie Malerei und Bildhauerkunſt, Dinge aus der wirklichen Natur nachahmen, ſondern nur irgend eine Idee, eine Stimmung zum Ausdruck bringen können, die Architektur durch die raumerfüllenden Maſſen, die Muſik durch die zeiterfüllenden Töne. Daß der Componiſt ſein Muſikſtück „ſetzt", erinnert ebenfalls an eine bauende Thätigkeit, und mit Recht ſpricht man von der „muſikaliſchen Architektonik" einer Sonate oder Symphonie und verſteht darunter die Art und Weiſe, in welcher ihre einzelnen Sätze durch Verwandtſchaft der Tonarten, durch Gleichartigkeit der Stimmungen verknüpft ſind, und wiederum innerhalb eines einzelnen Satzes Motiv und Gegenmotiv einander ablöſen. Und wie in der Muſik beſtimmte mathematiſche Verhältniſſe walten, wie die Tonmaſſen in gleichmäßigem Rhythmus dahinſtrömen, wie die Schwingungen der auf einander folgenden Töne einer Melodie oder der zuſammenklingenden Töne einer Harmonie gewiſſen einfachen Zahlenverhältniſſen entſprechen, ſo herrſchen beſtimmte Grundformen, der rechte Winkel, der Kreis, das Dreieck in der Architektur, gewiſſe einfache Zahlenreihen laſſen ſich in der Länge, Breite und Höhe eines Gebäudes und in dem Verhältniß der Theile zum Ganzen nachweiſen. Namentlich mache ich Sie auf ein ſolches Zahlenverhältniß aufmerkſam, welches in

ſeiner vollendeten Schönheit wunderbarer Weiſe von der Natur ſelbſt an die Hand gegeben iſt, den ſogenannten „goldnen Schnitt“. Man ſagt von einer Linie, daß ſie nach dem goldnen Schnitte getheilt ſei, wenn der kleinere Theil ſich zum größeren ſo verhält, wie der größere zum Ganzen. Annähernd, aber auch nur annähernd, entſpricht dieſem Verhältniß die Zahlenreihe 3, 5, 8. Der menſchliche Körper iſt, natürlich mit zahlloſen kleineren und größeren Abweichungen bei den einzelnen Individuen, im Weſentlichen nach dem goldnen Schnitt gebaut. Der Oberkörper bis zur Taille verhält ſich zum Unterkörper wie dieſer zur ganzen Geſtalt; in demſelben Verhältniß ſteht der Oberarm zum Unterarm, der Oberſchenkel zum Unterſchenkel, die Stirn zu den unteren Geſichtspartieen. Ueberall wo dieſes Verhältniß entgegentritt, hat es etwas ungemein Befriedigendes für das Auge. Das Format eines Buches wird dann den angenehmſten Eindruck machen, wenn ſich die Breite zur Länge, wie die Länge zur Summe der beiden Seiten verhält. Unſere „äſthetiſchen Briefe“ alſo, liebe Freundin, gehören wenigſtens, was das Format betrifft, durchaus nicht zu den „ſchönen“ Büchern, und das ſogenannte „Claſſikerformat“, in welchem man noch vor wenigen Jahren einzig und allein Schiller's und Göthe's Werke kaufen konnte, iſt mir wenigſtens mit ſeiner annähernd quadratiſchen Form jederzeit abſcheulich erſchienen. Die größten Künſtler haben immer unbewußt und nur geleitet von ihrem natürlichen Schönheitsſinn den goldnen Schnitt in ihren Schöpfungen zur Anwendung gebracht. In den Verhältniſſen des Kölner Domes iſt er in der überraſchendſten Weiſe bis in die einzelnen Glieder hinein nachgewieſen worden, und ebenſo waltet er in der Geſtaltengruppirung von Rafael's Sixtiniſcher Madonna.

Am griechiſchen Tempel habe ich Ihnen in meinem vorletzten Briefe nachgewieſen, wie ſchön und deutlich dort jedes Glied ſchon durch ſeine Geſtalt und Verbindung ſein Weſen und ſeine Thätig-

keit gleichsam von selbst ausspricht und so der ganze Bau den Eindruck eines lebensvollen Organismus hervorruft. Dies ist denn auch die oberste Forderung, die jeder vollendet schöne Bau erfüllen muß. Dann braucht auch die Construction nicht verdeckt zu werden, frei und offen soll die Wechselwirkung von Kraft und Last, von Tragendem und Getragenem dem Blicke sich darstellen. Das einfachste Bauernhaus wirkt ansprechend, wenn das Balkengerüst, dessen Zwischenräume mit Ziegeln ausgefüllt sind, nicht durch eine trügerische Kalkhülle verdeckt ist, sondern sichtbar bleibt und womöglich durch einen kräftigen, farbigen Anstrich nur noch hervorgehoben wird. Wahrheit muß in einem schönen Baue herrschen, jedes einzelne Glied muß eine Gestalt aufweisen, die seiner Leistung entspricht. Nur dadurch, daß die Theile eines Baues ihre Bedeutung an sich und in ihrer Verbindung mit dem Ganzen deutlich ausdrücken, wird die todte Masse von Geist und Leben durchdrungen. Daß aber nun die mannichfaltigen Theile auch wirklich ein Ganzes, eine Einheit bilden, auch dies muß dem Auge deutlich erscheinen, und dies geschieht durch die Symmetrie. Diese architektonische Einheit, die man Symmetrie nennt, besteht nicht bloß darin, daß gleichartige Theile auch gleiche Gestalt haben und in gleichen Zwischenräumen wiederkehren, wie am dorischen Säulenfries die Metopen und Triglyphen oder am gewöhnlichen Wohnhause die Fenster, sondern sie setzt eine Mittellinie voraus, die das Ganze in zwei Hälften schneidet, deren jede das Spiegelbild der andern darstellt. Nun können die einzelnen Theile der einen Hälfte unter einander so verschieden sein, wie sie wollen, wenn nur jedem Theile ein gleicher auf der andern Hälfte entspricht, der sich in gleicher Entfernung wie jener von der Mitte befindet. Freilich darf die Mittellinie nie selbst hervortreten, in's Leere fallen, sondern sie muß die beiden Hälften eines Giebels, eines Bogens, eines Fensters, einer Thür, von denen ja die eine

ohne die andere gar nicht bestehen könnte, mit einander verbinden. Wäre dies nicht so, so würde statt der Einheit vielmehr eine Trennung in die beiden Hälften eintreten. Der menschliche Körper, der auch hier wieder als Muster dienen kann, ist völlig symmetrisch gebaut. Rechte und linke Seite haben jede ihr Auge, ihre Wange, ihr Ohr, ihren Arm, und immer ist der rechte Theil nicht die bloße Wiederholung, sondern das Spiegelbild des linken. Aber ohne Stirn, Nase, Mund, Kinn, deren Hälften getrennt gar nicht denkbar sind, durch welche die Mittellinie aber hindurchgelegt ist, würde keine Einheit in der Mannichfaltigkeit zu Stande kommen. Ein größerer Reichthum in der Gliederung kann dadurch noch erzielt werden, daß die Mitte selbst eine symmetrische Einheit ist und die Seiten wiederum zu selbständigen symmetrischen Gruppen ausgebildet sind. So wird der Mittelbau eines Schlosses, dessen Mittellinie Giebel und Portal theilt und eben dadurch verknüpft, von zwei Seitenflügeln umrahmt, die vielleicht den Mittelbau in kleineren Dimensionen wiederholen. Ebenso stehen die beiden Thürme zur Seite eines Kirchenportales, über dessen Bogen der spitze Winkel des Daches den die Mitte andeutenden Scheitelpunkt bildet. Dieselbe Symmetrie, die hier an der Façade des Baues dem Auge entgegentritt, herrscht aber auch in seinem Grundriß. Legen Sie mitten durch die Cella des griechischen Tempels oder durch das Langschiff der Basilika der Länge nach eine Linie, so theilt auch diese den Grundriß in zwei Theile, deren jeder des andern Spiegelbild ist.

Die Architektur begnügt sich aber auch damit noch nicht, die Massen zu einem klaren, harmonischen Ganzen zu gliedern, sie zieht auch die Schwesterkünste, die Malerei und die Bildhauerei, heran und ladet sie ein, einzelne Glieder des Baues zu schmücken. Diese Ornamentirung erhöht noch den Eindruck, wenn sie nur die bedeutenden, sinnvollen Theile nicht verdeckt, sondern im

Gegentheil den Sinn derſelben noch deutlicher ausſprechen hilft, und vor Allem, wenn ſie nicht müßig aufgeklebter Zierrath iſt, ſondern mit innerer Nothwendigkeit organiſch aus den architektoniſchen Theilen hervorzuwachſen ſcheint. So verträgt die Wand, als abſchließender, herabhangender Teppich gedacht, recht wohl das üppige, phantaſtiſche Linienſpiel, womit ſie in der arabiſchen Kunſt bedeckt worden iſt; ſo erinnert die Decke des griechiſchen Tempels, mit goldnen Sternen im blauen Felde geſchmückt, ſinnig an die Sternendecke des Himmels; ſo geſtaltet ſich der überquellende Pfühl des ioniſchen Capitells naturgemäß zur ſchöngeſchwungenen Volute um. Der Blätterſchmuck des gothiſchen Capitells aber, ſo anmuthig er an ſich ſein mag, iſt doch nur ein äußerlich hinangebrachter Zierrath. Die Muſik bietet auch hierin die nahe liegende Parallele. Es iſt an ſich nicht verwerflich, wenn eine einſtimmige Melodie oder ein mehrſtimmiger, harmoniſcher Satz eines Clavierſtückes von zierlicher, flüchtiger Paſſage begleitet und umſpielt wird. Nur dürfen dieſe Arabesken nicht den Kern überwuchern und nicht, wie in den meiſten ſogenannten „Variationen", von denen Sie hoffentlich eine abgeſagte Feindin ſind, das urſprüngliche Gerüſt völlig verdecken, auflöſen und zerſtören. Endlich werden auch mit ſelbſtändigen Werken der Bildhauerei und Malerei die leeren Flächen und Standorte geſchmückt, die die Architektur ſtehen laſſen muß, ſo mit Gemälden die Wände und Kuppeln der byzantiniſchen Baſilika, mit Statuengruppen die Giebelfelder, mit Figuren in erhabener Arbeit die Metopenplatten und der Friesſtreifen des griechiſchen Tempels. Doch darüber ſchreibe ich Ihnen ausführlich in meinem nächſten Briefe über die Bildhauerei.

Für heute habe ich nur noch Eins auf dem Herzen. Nicht immer werden Sie Gelegenheit haben, große und bedeutende Bauwerke zu ſehen und zu ſtudiren. Aber es giebt eine Architektur im Kleinen, die Sie alle Tage in Ihrem Zimmer um ſich haben,

und mit der Sie ſich ununterbrochen zu ſchaffen machen, vermuthlich ohne es zu wiſſen. Das einfachſte Geräth, welches dem täglichen Gebrauche dient, der Tiſch, daran Sie ſchreiben, die Lampe, die Ihnen dabei freundlich ihr Licht ſpendet, der Krug, aus dem Sie eingießen, die Schale, von der Sie den Apfel und die Traube nehmen, es ſind alles in ihrer Art kleine Gebäude, die zunächſt ein beſtimmtes Bedürfniß befriedigen, die ſich aber auch der Menſch von den früheſten Zeiten an nicht begnügt hat, bloß zweckmäßig zu geſtalten; nein, er bildete ſie ſchön, um auch dadurch ſeinem Leben einen heiteren Schmuck zu verleihen. Will aber das Kunſthandwerk, das dieſe Geräthe ſchafft, wahrhaft Schönes hervorbringen, ſo muß es auf den Wegen der Architektur ſchreiten, und ſich denſelben Geſetzen unterordnen, die für jene gelten. Auch das Geräth, das Gefäß iſt nur dann vollendet ſchön, wenn jedes Glied deſſelben ſchon durch ſeine Form und Stellung im Ganzen klar und natürlich ſeine Beſtimmung ausſpricht. Der Krug bedarf des breiten Fußes, um ſicher zu ſtehen; der Bauch, der eigentliche Behälter der Flüſſigkeit, wölbt ſich paſſender Weiſe ſtark nach Außen, verjüngt ſich aber nach oben zum Halſe, um den Eindruck des Abſchluſſes zu erwecken; dagegen ziemt die breite Mündung dem Ein- und Ausgießen, der Henkel zweigt ſich frei vom Gefäße ab und ladet zum Ergreifen ein. In zweiter Reihe kommen dann erſt die angemeſſenen Verhältniſſe dieſer einzelnen Glieder, die ſchön geſchwungenen Linien, die Symmetrie des Baues (zwei Henkel), eine naturgemäße Ornamentirung in Betracht. Bitte, achten Sie immer recht ſorgfältig auf dieſe Architektur im Kleinen; es liegt, wenn man ſie fleißig beobachtet, eine unerſchöpfliche Quelle darin, den Blick zu ſchärfen und den Geſchmack zu bilden. Es iſt erſtaunlich, mit welch' ſinnloſem und häßlichem Geräth der Markt des Kunſthandwerkes noch immer überſchwemmt wird, und noch erſtaunlicher, wie die große Maſſe der ſogenannten Gebildeten dies

Alles „reizend“ und „allerliebſt“ findet. Wollen Sie ſich vor ſolcher Geſchmacksverirrung bewahren, ſo unterrichten Sie ſich gelegentlich einmal darüber, wie vollendet Schönes auch hierin das claſſiſche Alterthum geleiſtet hat. „Das Leben der Griechen und Römer“ von Guhl und Koner und Overbeck's „Pompeji“ zeigen Ihnen eine Reihe guter Abbildungen von antiken Gefäßen und Geräthſchaften und verſchaffen Ihnen überhaupt einen höchſt intereſſanten Einblick in das ganze private Leben und Treiben der beiden claſſiſchen Völker. Vor allen Dingen aber begnügen Sie ſich nie damit, einfach zu geſtehen, daß Ihnen dies oder jenes Geräth gefalle oder mißfalle. Suchen Sie ſich ſtets der Gründe dieſer Empfindung bewußt zu werden; immer werden Sie finden, daß die Urſache Ihres Mißfallens in dem Widerſpruch zwiſchen Form und Bedeutung, in verfehlten Verhältniſſen, im Mangel an Symmetrie, in Ueberladung mit äußerem Zierrath oder willkürlicher Verbindung der Ornamente (beſonders häufig einer barbariſchen Miſchung von Organiſchem und Unorganiſchem) beruht, während das Gegentheil angenehme Empfindungen weckt. Hier im Kleinen wie dort im Großen liegt in dem Verſtändniß der Geſetze des Schönen die Quelle des höchſten Genuſſes. — Wie grundverſchieden wird von zwei Hörern dieſelbe Sonate aufgefaßt! Am Ohre des Einen rauſchen wirre Tonmaſſen vorüber, höchſtens zuckt ihm des Tactes Gleichmaß unwiderſtehlich durch die Glieder, und dann und wann verſchafft ſich eine packende oder einſchmeichelnde Melodie, wenn ſie recht iſolirt auftritt, in ſeinem Innern Eingang. Vor der Seele des Andern ſteigen die Tonmaſſen allmählich zu einem erhabenen Baue empor, er verfolgt im Geiſte, wie Glied an Glied ſich reiht, ein Motiv aus dem andern hervorblüht, dieſelbe Weiſe in gleichen Zwiſchenräumen in verſchiedenen Lagen wiederkehrt, und er gelangt auf dieſem ſcheinbaren Umwege zu einem tauſendfach höheren Genuſſe als Jener. Iſt es in der

Architektur anders? Wo der Eine die ſtarren Maſſen eines Gebäudes ſtumpf anſtaunt, ſein Auge unſtät und unbefriedigt von Glied zu Glied irrt, da entdeckt der Andere Kraft und Leben, eine ſtille Muſik ſcheint ihm in dieſe Räume gebannt zu ſein, und er glaubt die Sprache des künſtleriſchen Genius zu vernehmen, die ſich hinter dieſen Formen birgt.

Zweiundzwanzigſter Brief.

Wir kommen zur Bildhauerkunſt (Plaſtik oder Sculptur). Während die Malerei nur die Grenzen einer Körperfläche, wie ſie ſich dem Auge von einem beſtimmten Punkte aus darſtellen, in Umriſſen (Conturen) auf einer Ebene wiedergiebt und dabei durch Licht und Schatten in der Farbe den Schein der Körperlichkeit hervorzurufen ſucht, ſtellt die Plaſtik die Form der Dinge ſelbſt dar und leiſtet dabei auf die Wirkung der Farbe im Großen und Ganzen Verzicht, ſo daß wir hier beinahe die reine Formenſchönheit genießen können. Ihre Aufgabe iſt es nun, die wirklichen, organiſchen Dinge der Natur nachzuahmen, den ſelbſtändigen, perſönlichen Geiſt in ſeiner körperlichen Bildung darzuſtellen. Die Pflanze hat nichts Selbſtändiges; mit der Wurzel haftet ſie in der lebloſen Erde. Darum wendet ſie zwar die Architektur paſſend als Ornament an, die Malerei wendet ſich ihr mit Vorliebe zu, in der Plaſtik iſt ſie aber ſelten verwendet worden. Das Thier kann wohl auch vom Bildhauer dargeſtellt werden, aber immer nur als Gattung, nicht mit perſönlichem Geiſte erfüllt. Die freie, beſeelte menſchliche Geſtalt zu bilden iſt der alleinige Vorwurf idealer Sculptur. Die Bildhauerkunſt kann nichts Vollkommneres nachahmen, als ſchöne, jugendliche Menſchengeſtalten

in der Blüthe ihrer Kraft. Doch darf ſie nicht etwa bloße Copieen der Natur liefern, ſondern ſie muß ideale Menſchengeſtalten ſchaffen, die von allem Unweſentlichen und Zufälligen der natürlichen Bildung gereinigt und befreit ſind. Sie zeigt alſo die edelſte Bildung, welche die Natur nie und nirgends aufzuweiſen hat. Auch in der Bildhauerkunſt waren die Griechen Meiſter und ſind es für alle Zeiten geblieben. Im Reichthum an Werken der Sculptur können auch die Aegypter und orientaliſchen Völker, wie Aſſyrer und Inder, mit den Hellenen wetteifern; aber die Schönheit haben erſt die Griechen entdeckt. Die ägyptiſche Sculptur war weſentlich heilige (hieratiſche) Kunſt; ihr Ausgangspunkt aber war durchaus architektoniſch. Daher jene ſtarren, lebloſen Geſtalten, welche mit dem Rücken an den Pfeiler, vor dem ſie ſtehen, angewachſen zu ſein ſcheinen, jene Geſtalten, die alle wie nach einem gewiſſen Schema oder wie mit der Maſchine gearbeitet ſind. Mit Recht ſagt ein neuerer Alterthumsforſcher, daß man ganzen Reihen ägyptiſcher Bildwerke gegenüber ſich nie veranlaßt fühle, nach dem Meiſter zu fragen; ſo ſehr gleicht eins dem andern, ſo ſehr gebricht es an aller Individualität des ſchaffenden Künſtlers. Alles iſt nach einer feſtgeſetzten Manier gebildet, über welche hinaus die Kunſt ſich nie entwickelt hat. Aehnlich, und doch wiederum anders verfuhr die aſſyriſche Sculptur. Sie war weſentlich höfiſche Kunſt; ihr Ausgangspunkt war ornamental, decorativ. Darum bildete auch ſie nicht die lebendige Natur nach, ſondern ſie ſtiliſirte dieſelbe; alle natürliche Form geſtaltete ſich unter ihren Händen zu bloßer Ornamentik um. Betrachten Sie die zierlichen Ringellöckchen an dem Fell und die regelmäßig gelegten Federn an dem Flügel der umſtehenden Figur, und Sie werden verſtehen, was ich meine. Aber glauben Sie wohl, daß es auch noch heutzutage mitten unter uns einen Kunſtzweig giebt, bei dem einem ein wenig aſſyriſch zu Muthe wird? Sehen Sie ſich den Adler auf

Fig. 4 (Nr. 1). Ein sogenannter Hirt mit dem Widder. Bronzestatuette aus Olympia. Nach Furtwängler, Olympia IV, Taf. XXXIII.

Olympia, wo sie in einer Anzahl von Exemplaren gefunden wurden, ist ein Beweis dafür, daß sie in Griechenland selbst hergestellt wurden. Ihre Herkunft aus Griechenland wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß sie in Italien nur in Gräbern gefunden wurden, die griechische Importstücke enthielten. Es ist anzunehmen, daß sie von griechischen Kaufleuten in Italien eingeführt wurden. Ihre Verbreitung in Italien ist eine ziemlich große. Sie wurden gefunden in Etrurien, Latium, Kampanien, Lukanien, Apulien und Sizilien. Ihre Zeit ist die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr.

Kamadewa (Indiſcher Amor).

Wie ganz anders die helleniſche Sculptur! Hier iſt weder von einem architektoniſchen noch von einem decorativen Princip die Rede, ſondern von vornherein ſtellt die griechiſche Kunſt in geſundem, naturaliſtiſchem Streben die lebensvolle menſchliche Geſtalt als ſolche ſelbſtändig in den Vordergrund. Schon die älteſten unvollkommenen Verſuche bekunden deutlich das Streben, treu und fleißig die lebendige Natur wiederzugeben. Freilich fußte auch die helleniſche Kunſt auf dem Boden der Religion, aber einer Religion, die ihrem ganzen Weſen nach der Kunſt keine Feſſeln anlegen konnte, ſondern ihr Flügel leihen mußte. Den Satz der jüdiſchen Schöpfungsgeſchichte: „Gott ſchuf die Menſchen ſich zum Bilde" kann man für die religiöſe Kunſt der Griechen umkehren

und ſagen: Die Griechen ſchufen ihre Götter ſich zum Bilde, ſie ſtellten ſie rein menſchlich war. Des Menſchen höchſtes Denken iſt ja der Menſch. Die poetiſche Götter- und Heldenſage gab ihnen ihre ſchönen, mit dem höchſten geiſtigen und ſittlichen Gehalte erfüllten Göttergeſtalten — geſteigerte Menſchen; die Bildhauerkunſt ſchuf ſie nur der Poeſie nach. Darum hielt ſie ſich fern von jener maßloſen Coloſſalität, von jenen abenteuerlichen, phantaſtiſchen Miſchgeſtalten aus allerhand menſchlichen und thieriſchen Körpertheilen, von jener abſcheulichen Vervielfältigung einzelner Gliedmaßen, wodurch die orientaliſche Kunſt göttliche Erhabenheit auszudrücken ſuchte, und wovon Ihnen die oben abgebildete aſſyriſche wie die nachſtehende ägyptiſche Geſtalt Proben

Aegyptiſche Sphinx.

geben mögen. Ein zweites förderndes Element war das Volksleben und ſeine Sitte. Die täglichen Leibesübungen in der Ringſchule (Paläſtra) und die Kampfſpiele, welche zu beſtimmten Zeiten in Olympia und an andern Orten Griechenlands abgehalten wurden, und bei denen Tauſende mit Begeiſterung zuſchauten, wie menſchliche Kraft, Schönheit und Gewandtheit um den idealen Preis eines ſchlichten Oliven- oder Fichtenkranzes rangen, bot dem Künſtler reiche Gelegenheit, die menſchliche Natur in ihrer vollkommenſten Bildung zu beobachten und zu ſtudiren.

Was ſoll ich Ihnen aber im Einzelnen von erhaltenen Denkmälern dieſer herrlichen Kunſt vorführen oder von verloren gegangenen erzählen? Bedenken Sie die Maſſe von Sculpturwerken, welche die Alterthumsmuſeen von Rom, London, Paris, München und viele kleinere füllen! Und das Alles ſind nur kümmerliche Reſte des unendlichen Reichthums, den die Hellenen einſt mit eignen Augen ſchauten, dem Werthe nach nicht der zehnte, der Menge nach nicht der hundertſte Theil davon! Laſſen Sie mich alſo aus der Zeit der Entwicklung, des Werdens und Wachſens der helleniſchen Plaſtik, aus dem Jahrhunderte ihrer höchſten Blüthe, und aus der Periode ihres Sinkens je eines oder einige der bedeutendſten Monumente herausgreifen.

Bei weitem das intereſſanteſte Denkmal aus der Zeit, da die griechiſche Kunſt noch im Emporſteigen begriffen war, ſind die hochberühmten marmornen Giebelgruppen des Athenetempels auf der Inſel Aegina, welche 1811 aufgefunden und im Jahre darauf von dem kunſtſinnigen Kronprinzen (König Ludwig I.) von Bayern für 70,000 bairiſche Gulden angekauft wurden. Sie kennen ſie gewiß unter dem Namen der Aegineten und haben wenigſtens Einzelnes davon in Gipsabgüſſen geſehen. So unverſehrt freilich, wie ſie in Ihrer Erinnerung ſtehen, ſind ſie keineswegs gefunden worden; hier fehlten Köpfe, dort Arme und Füße, und erſt der Bildhauer Thorwaldſen, von dem Sie bald noch mehr hören ſollen, hat ſich der ungemein ſchwierigen Aufgabe unterzogen, die fehlenden Theile möglichſt getreu im Geiſte des Erhaltenen zu ergänzen, und ſo ſind ſie jetzt in der Münchener Glyptothek aufgeſtellt. Dieſe Bildwerke ſtammen aus der Zeit gleich nach den Perſerkämpfen. In der großen Seeſchlacht bei Salamis im Jahre 480 v. Chr., wo die Hellenen über die gewaltige Flotte des Xerxes den Sieg davon trugen, hatten ſich die Aegineten den Preis der Tapferkeit errungen und ſchmückten nun den Tempel ihrer Schutzgöttin mit

jenen beiden Gruppen, welche, einander sehr ähnlich, Kampfscenen aus dem trojanischen Kriege darstellen, genauer: Kämpfe um die Leiche eines Gefallenen, wobei sich äginetische Helden unter dem Beistande der Athene besonders hervorthun. Auf den ersten Blick werden Ihnen diese Gestalten zwar sehr alterthümlich, aber nicht sehr schön erscheinen. Haben Sie etwa öfter ägyptische Sculpturen in Abgüssen oder Abbildungen gesehen, so werden Sie bei flüchtiger Betrachtung vielleicht gar geneigt sein, eine gewisse Aehnlichkeit herauszufinden. Das wäre jedoch eine arge Täuschung. Die Bewegungen sind zwar nur wegen ihrer Mannichfaltigkeit bewundernswürdig, übrigens sind sie noch gebunden und rufen eher den Eindruck angenommener Stellungen hervor. Auch sind die Köpfe weder schön, noch ausdrucksvoll, es ist kein Leben und Odem darin; sie tragen alle dieselben fast typischen Züge, welche beinahe aussehen wie ein einfältiges, süßliches Lächeln. Ein solches Lächeln wirklich darzustellen, hat der Künstler natürlich nicht beabsichtigt, sondern die Gesichter sind ihm eben nicht besser gelungen, am geistigen Ausdrucke ist seine Kunst noch gescheitert. Aber wie ganz und gar voll Leben und Naturwahrheit sind die einzelnen Körperformen! Da ist fast eine anatomische Genauigkeit, welche die treueste Nachahmung der Natur bezeugt, keine Spur von starren, schematischen Gebilden oder von stilisirender Ornamentik. Und beachten Sie wohl, wie der Künstler selbst seine Freude darüber an den Tag legt, daß er es verstand, den menschlichen Körper so getreulich nachzubilden: er hat an seinen Kriegern alle Gewandung und alle Rüstung verschmäht, nur Helm, Schild und Waffen dargestellt; durch Nichts sollte die natürliche Schönheit des Leibes verhüllt werden. Das ist durch und durch echt griechische Kunst!

Die höchste Blüthe der hellenischen Plastik fällt in die Zeit, als Athen unter Perikles' Leitung den Vorrang vor allen griechischen Staaten behauptete. Damals lebte Phidias, der größte

Bildhauer nicht allein, ſondern der größte künſtleriſche Genius der Alten überhaupt, der in ſeinen Werken Formvollendung, ideale Schönheit, geiſtige Tiefe in höchſter Potenz vereinigte. Ein großer Kreis von Schülern ſchaarte ſich um ihn und führte unter ſeiner Leitung alle die großartigen künſtleriſchen Unternehmungen aus, mit denen ihn ſein Freund Perikles betraut hatte. Von Phidias' Hand war die coloſſale, eherne Athene, welche auf der Akropolis von Athen im Freien ſtand, und deren Helmbuſch und Lanzenſpitze ſchon den von dem Vorgebirge Sunion herkommenden Schiffern im Sonnenſchein entgegenglänzte. Auch ſie war, wie die Aegineten, zum Andenken an die perſiſchen Siege dort aufgeſtellt. Die beiden Hauptwerke des großen Künſtlers aber waren die Tempelbilder, die er für das Heiligthum der „jungfräulichen" Athene auf der Burg von Athen und für den Tempel des Zeus in Olympia ſchuf. Aber dieſe beiden Juwelen der helleniſchen Plaſtik ſind für alle Zeiten vernichtet, und ich kann Ihnen nichts bieten, als eine kümmerliche Beſchreibung, wie ſie ſich aus den Nachrichten der alten Schriftſteller und unvollkommenen Nachbildungen aus ſpäterer Zeit gewinnen läßt. Zunächſt alſo die Parthenos.

Die Göttin war aufrecht ſtehend gebildet, ungefähr 37 Fuß hoch. Sie ſtand auf einer Stufe, deren Vorderfläche in erhobener Arbeit die Scene darſtellte, wie Pandora von den Göttern beſchenkt wird. Die Geſtalt der Athene ſelbſt war aus Gold und Elfenbein, — aus Gold das lange, bis auf die Füße herabreichende und unter der Bruſt gegürtete Gewand, aus Elfenbein alle nackten Theile, Kopf, Vorderarme, Füße. Von der Größe mag Ihnen das einen Begriff geben, daß ſogar die Ränder ihrer Sandalen mit Kampfſcenen aus den Kentaurenkämpfen geſchmückt waren. Auf dem Haupte trug die Göttin den Helm, die Bruſt war zur obern Hälfte mit der goldnen, ſchlangenumſäumten Aegis umgürtet, auf deren Mitte das Meduſenhaupt (Gorgoneion) prangte.

Auf der rechten Hand trug sie eine etwa sechs Fuß hohe Siegesgöttin, welche wie schwebend der Athene zugewandt war und ihr mit ausgestreckten Armen einen Kranz darreichte. Der linke Arm aber stützte sich auf den großen, kreisrunden Schild, der an der Seite der Göttin lehnte und ebenfalls mit Reliefs verziert war, welche Amazonenkämpfe darstellten; gleichzeitig hielt die linke Hand die Lanze. Unter dem Schilde geborgen aber erhob sich, in gewaltigen Ringen emporsteigend, die heilige Burgschlange von Athen. So als die siegreiche, und darum friedliche, schützende Göttin stand Athene in ihrem Heiligthume.

Sie wundern sich über das kostbare Material dieser Statue? „Aus Gold und Elfenbein?“ so fragen Sie erstaunt, „ich habe immer geglaubt, daß die Griechen ihre Statuen nur aus dem edelsten weißen Marmor schufen, und habe die völlige Farblosigkeit der antiken Bildwerke gerade für einen ihrer größten Vorzüge gehalten!“ In der That, es mag Ihnen schwer fallen, wenn Sie sich der zahlreichen Marmorstatuen erinnern, die Sie in Museen gesehen, und an denen Sie wohl nie eine Spur von Farbe entdeckt haben werden, plötzlich zu glauben, daß diese Bildwerke ebenso wie einzelne architektonische Glieder des Tempels ursprünglich bemalt waren und nur die Zeit ihre Farben vertilgt hat, Sie werden geneigt sein, dies für eine Barbarei zu halten, die dem hellenischen Geschmacke gar nicht zuzutrauen sei. Und doch, machen Sie sich nur vertraut mit dieser unwillkommenen Vorstellung: Nicht nur Schmucksachen, Waffen, Kränze waren in der Regel aufgemalt, vergoldet oder besonders aus Bronze angesetzt, sondern selbst die Säume der Gewänder und einzelne Körpertheile, wie Haupthaar, Bart, Lippen schimmerten in kräftigen Farben; die Augen der Athene Parthenos und mancher anderen Statue waren sogar aus Edelsteinen eingesetzt. Reichere Gemeinden hatten immer Tempelbilder aus Gold und Elfenbein, ärmere ersetzten die kostbaren

Hoffentlich werden
befreunden,
und discrete An-
reicherer Glie-
werden mußte.
war aus Gold
auf einem Throne sitzend
38 Fuß hoch, für
etwas zu groß, so daß
konnte: „Wenn der Gott
aufheben.“ Zum Throne
in eingelegter Arbeit
in glänzender Götter-
in reichem Schmucke
Gestein; je zwei Füße
verbunden, der Raum
durch schrankenartig
auf den Pfosten der
des Gottes standen zwei
und die drei Chariten
daß der Gott auf dem
das Gewand umgab nur
am Rücken empor und fiel
Auf dem Haupte trug der
mit dem linken gesenkten
das Scepter, auf dessen Spitze
Rechten stand die Sieges-
Handband ausbreitend und dem
war leicht geneigt, höchste
himmliche Ruhe, eine unendliche
war über dies Antlitz ausgegossen.

Tausende wallfahrteten alljährlich nach Olympia, um dieses Wunderwerk der Kunst, das die Alten zu den sieben Wundern der Welt rechneten, zu schauen; für unglücklich hielt sich, wem es nie in seinem Leben vergönnt gewesen war, den olympischen Zeus mit eignen Augen zu sehen. Was Sie so oft in Mythologieen oder wohl auch in schönster Goldprägung auf ihrem Einbande als „olympischen Juppiter" dargestellt finden, das sind in der Regel sehr mittelmäßige Abbildungen einer Statue aus der römischen Kaiserzeit, die mit ihrer theatralischen Attitüde Ihnen nicht im Entferntesten eine Vorstellung von der Majestät, Schönheit und erhabenen Einfalt des olympischen Zeus zu geben vermag. Selbst die berühmte colossale Zeusbüste von Otricoli, die Sie gewiß oft bewundert haben, ist keine getreue Nachbildung: die gewaltige Lockenfülle rührt nicht von Phidias her, sondern ist das Product einer spätern, bereits nach Effect haschenden Zeit.

Glücklicherweise sind aber doch auch Denkmäler erhalten, welche aus jener unvergleichlichen Zeit des Phidias selbst stammen, welche zwar nicht von der eignen Hand des Meisters herrühren, aber aus seiner Schule, seiner Werkstatt hervorgegangen sind, nach seiner Anleitung, vielleicht nach seinen Zeichnungen gearbeitet sind, und in denen Sie einen Hauch seines unsterblichen Geistes spüren können. Ich meine die reichen Reste von dem Sculpturenschmucke des Parthenon, welche im Anfange dieses Jahrhunderts von Lord Elgin, dem damaligen englischen Gesandten in Constantinopel, nach England gebracht und nach langen Verhandlungen 1815 durch Parlamentsbeschluß für 35,000 Pfd. Sterling für das britische Museum in London angekauft worden sind, dessen werthvollsten Besitz sie nun ausmachen. Auch diese Monumente sind zwar zum größten Theile bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt; bei der Belagerung Athens durch die Venetianer im Jahre 1687 hatten die Türken den Parthenon zum — Pulvermagazin eingerichtet, eine

Stoffe durch Marmor und vergoldetes Holz. Hoffentlich werden Sie ſich mit dieſer vermeintlichen Geſchmackloſigkeit befreunden, wenn Sie bedenken, wie durch eine beſcheidene und discrete Anwendung der Farbe das Auge des Beſchauers zu raſcherer Gliederung und Ueberſicht eines Bildwerkes angeleitet werden mußte.

Doch jetzt zum Zeus des Phidias. Auch er war aus Gold und Elfenbein gebildet. Der Gott war auf einem Throne ſitzend dargeſtellt, das ganze Bildwerk war ungefähr 38 Fuß hoch, für die Dimenſionen der Tempelcella allerdings etwas zu groß, ſo daß Jemand den wohlfeilen Witz machen konnte: „Wenn der Gott aufſtünde, ſo würde er das Tempeldach abheben.“ Zum Throne führte eine Stufe, die auf ihrer Vorderſeite in eingelegter Arbeit die Geburt der Aphrodite aus dem Meere in glänzender Götterverſammlung zeigte. Der Thron ſelbſt prangte in reichem Schmucke von Ebenholz, Elfenbein, Gold und buntem Geſtein; je zwei Füße waren in halber Höhe durch eine Querleiſte verbunden, der Raum oberhalb derſelben durch Statuen, unterhalb durch ſchrankenartig abſchließende Gemälde ausgefüllt. Oben auf den Pfoſten der Thronlehne, rechts und links zu Häupten des Gottes ſtanden zwei freiſtehende Gruppen, die drei Horen und die drei Chariten (Grazien). In ſtiller, ſchlichter Weiſe ſaß der Gott auf dem Throne; der Oberkörper war unverhüllt, das Gewand umgab nur die untern Partieen, ein Zipfel ging am Rücken empor und fiel vorn über die linke Schulter herab. Auf dem Haupte trug der Gott den grünemaillirten Olivenkranz, mit dem linken geſenkten und leiſe gekrümmten Arm hielt er das Scepter, auf deſſen Spitze der Adler ſaß, auf der vorgeſtreckten Rechten ſtand die Siegesgöttin, Zeus zugewandt, ein Stirnband ausbreitend und dem Gotte darreichend. Das göttliche Haupt war leicht geneigt, höchſte Majeſtät und Anmuth zugleich, himmliſche Ruhe, eine unendliche Weisheit, Kraft und Milde war über dies Antlitz ausgegoſſen.

Tauſende wallfahrteten alljährlich nach Olympia, um dieſes Wunderwerk der Kunſt, das die Alten zu den ſieben Wundern der Welt rechneten, zu ſchauen; für unglücklich hielt ſich, wem es nie in ſeinem Leben vergönnt geweſen war, den olympiſchen Zeus mit eignen Augen zu ſehen. Was Sie ſo oft in Mythologieen oder wohl auch in ſchönſter Goldprägung auf ihrem Einbande als „olympiſchen Juppiter" dargeſtellt finden, das ſind in der Regel ſehr mittelmäßige Abbildungen einer Statue aus der römiſchen Kaiſerzeit, die mit ihrer theatraliſchen Attitüde Ihnen nicht im Entfernteſten eine Vorſtellung von der Majeſtät, Schönheit und erhabenen Einfalt des olympiſchen Zeus zu geben vermag. Selbſt die berühmte coloſſale Zeusbüſte von Otricoli, die Sie gewiß oft bewundert haben, iſt keine getreue Nachbildung: die gewaltige Lockenfülle rührt nicht von Phidias her, ſondern iſt das Product einer ſpätern, bereits nach Effect haſchenden Zeit.

Glücklicherweiſe ſind aber doch auch Denkmäler erhalten, welche aus jener unvergleichlichen Zeit des Phidias ſelbſt ſtammen, welche zwar nicht von der eignen Hand des Meiſters herrühren, aber aus ſeiner Schule, ſeiner Werkſtatt hervorgegangen ſind, nach ſeiner Anleitung, vielleicht nach ſeinen Zeichnungen gearbeitet ſind, und in denen Sie einen Hauch ſeines unſterblichen Geiſtes ſpüren können. Ich meine die reichen Reſte von dem Sculpturenſchmucke des Parthenon, welche im Anfange dieſes Jahrhunderts von Lord Elgin, dem damaligen engliſchen Geſandten in Conſtantinopel, nach England gebracht und nach langen Verhandlungen 1815 durch Parlamentsbeſchluß für 35,000 Pfd. Sterling für das britiſche Muſeum in London angekauft worden ſind, deſſen werthvollſten Beſitz ſie nun ausmachen. Auch dieſe Monumente ſind zwar zum größten Theile bis zur Unkenntlichkeit verſtümmelt; bei der Belagerung Athens durch die Venetianer im Jahre 1687 hatten die Türken den Parthenon zum — Pulvermagazin eingerichtet, eine

Bombe ſchlug hinein und riß den Tempel auseinander! Dennoch genügt das Erhaltene, um uns einen Blick in jene Blüthezeit der helleniſchen Kunſt thun zu laſſen, die man noch am Anfange dieſes Jahrhunderts kaum zu ahnen vermochte. Die erhaltenen Reſte ſind dreifacher Art; theils gehören ſie den beiden coloſſalen Giebelgruppen des Tempels an, theils dem äußeren Säulenfries, welcher urſprünglich aus 92 Metopenplatten beſtand, theils dem 502 Fuß langen Friesſtreifen, der ſich im Innern der Tempelcella oben rings um die Mauer herumzog. Die Figuren auf den Metopen ſind in hoch erhobener Arbeit (Hautrelief), die des Cellafrieſes in flach erhobener (Basrelief) ausgeführt. Die Gruppe des Oſtgiebels über dem Eingange des Tempels ſtellte die Geburt der Athene oder richtiger die Scene nach der Geburt dar. Sie wiſſen, daß die Göttin der Sage nach völlig gerüſtet dem Haupte des Zeus entſprang — ein künſtleriſch natürlich nicht darſtellbarer Moment. Darum wählte der Künſtler den Augenblick, da die Göttin „plötzlich erwachſen und in ihrer ganzen Herrlichkeit als Zeus' eigenſtes und liebſtes Kind unter den ſtaunenden Göttern des Olymp daſteht", während zwei eilende Botinnen, hier die Siegesgöttin, dort Iris, gleichſam „antike Engel der Verkündigung" herab auf die Erde geſandt werden, um den Menſchen die frohe Botſchaft zu bringen. Eine andere Sage bildete den Gegenſtand des Weſtgiebels. Die Alten erzählten, Athene habe ſich in uralter Zeit mit Poſeidon, dem Gotte des Meeres, um den Beſitz des attiſchen Landes geſtritten. Wer dem Lande das köſtlichere Geſchenk bringen würde, dem ſollte es angehören. Da ſchlug Poſeidon auf der Akropolis mit ſeinem Dreizack an den Felſen, und ein Waſſerſtrahl ſprang empor, — die geheiligte Burgquelle Athens, die Göttin aber ließ dicht daneben den erſten Oelbaum aufſprießen und gab damit der Landſchaft die koſtbarere Gabe. Dieſer Streit oder wiederum richtiger der Augenblick des für Athene entſchiedenen

Sieges war im westlichen Giebel dargestellt; auch hier begleiteten andere Gottheiten die beiden Hauptgestalten. Die Metopenplatten zeigten in mächtigem Hochrelief Kampfscenen, namentlich die im attischen Sagenkreise so vielfach gefeierten Kentaurenkämpfe. Der lange Friesstreifen endlich stellte die feierliche Procession dar, welche sich bei dem größten zu Ehren der Athene gefeierten Feste, den sogenannten Panathenäen, durch die Stadt hinauf nach der Burg zu ihrem Heiligthume bewegte.

Nachbildungen wenigstens von einer Auswahl dieser herrlichsten und vollkommensten Ueberreste der griechischen Plastik finden Sie schon längst in jedem Museum von Gipsabgüssen. Ich lege es Ihnen recht dringend an's Herz, sich durch die entsetzliche Verstümmlung dieser Bildwerke nicht von ihrer Betrachtung abschrecken zu lassen. Freilich ist es bequemer und lockender, Unversehrtes zu betrachten, wenn es auch weit weniger schön wäre, und es gehört eine gewisse Ueberwindung dazu, sich recht mit Liebe in diese Monumente zu vertiefen; desto reicher ist aber dann auch der Genuß, der Sie belohnt. Betrachten Sie die liegende männliche Gestalt des Ostgiebels, die mit Windeseile dahineilende Iris und die herabschwebende Siegesgöttin, den gewaltigen Torso des Poseidon von der Westseite, den siegreichen Kentauren in der einen Metope, welcher in wilder Freude triumphirend über die Leiche des Griechen dahinsprengt, der zu seinen Füßen liegt, die erlauchte Götterversammlung und die prächtige Cavalcade athenischer Jünglinge im Fries — welche Wahrheit und Treue herrscht in diesen Formen bis in's Kleinste hinein, hier in maßvoll naturalistischer, dort in idealster, hoch über das Irdische gesteigerter Bildung, welch ein warmes, pulsirendes Leben durchströmt alle Glieder dieser Gestalten! Alle Bewegungen sind natürlich, sie erscheinen alle wie plötzlich durch einen Zauber festgehaltene Momente, zu denen man sogleich den vorausgehenden und den nachfolgenden im Geiste ergänzen könnte.

Aber ſchenken Sie auch der Gewandung einen Blick; dieſe großartigen, tiefgezogenen Falten an dem flatternden Gewande der Iris, die liebevolle Durchbildung in den unendlich zarten Fältchen, welche die blühenden Glieder jener im Schooße einer zweiten gelagerten Frauengeſtalt deckt — es iſt unmöglich, Vollendeteres zu denken, geſchweige denn zu ſchaffen. Und nun bedenken Sie, daß dieſe Giebelgruppen hoch über dem Erdboden aufgeſtellt waren, daß die Rückſeite nie eines Menſchen Auge zu ſehen bekam, und dann betrachten Sie, wie auch an dieſer Rückſeite Alles mit derſelben liebevollen Sorgfalt gearbeitet iſt wie vorn, — hat Schiller da nicht Recht, wenn er ſagt: „Genie iſt Fleiß"? Den geiſtigen Ausdruck kennen zu lernen, ſind wir freilich nur auf die Köpfe der Figuren im Fries angewieſen. Und hier begegnen wir einer Schranke, die erſt den nach Phidias lebenden Künſtlern zu durchbrechen vorbehalten war: dieſe Züge ſind ſchön und hoch erhaben, aber es iſt ein größerer Individualismus denkbar, als er hier zum Ausdruck kommt, feinere oder tiefere Regungen der Seele treten hier nicht in die Erſcheinung, über allen liegt die gleiche Stille und Einfalt wie ein zarter Schleier leiſe ausgebreitet. Die feinſten Unterſchiede in der Charakteriſtik zum Ausdruck gebracht zu haben, den Schlag des Herzens geweckt und die ganze Scala ſeeliſcher Empfindungen, zarte, träumeriſche Regungen nicht minder wie wilde, feurige Leidenſchaft dem Marmor eingehaucht zu haben, das iſt das Verdienſt zweier großer Nachfolger des Phidias aus dem 4. Jahrhundert v. Chr.: des Skopas und des Praxiteles.

Aber zu lange ſchon habe ich mit Ihnen in dem Allerheiligſten der helleniſchen Kunſt verweilt, als daß ich mich eben ſo lange auch bei dieſen beiden Meiſtern aufhalten könnte. Auch von ihrer Hand iſt kein einziges Werk mehr erhalten; doch mögen Sie ſich bei einigen hochberühmten Bildwerken, die wenigſtens in einiger näheren oder entfernteren Beziehung zu ihnen ſtehen, ihre Namen

in's Gedächtniß zurückrufen: wenn Sie wiederum vor der Niobe oder vor der Aphrodite von Melos ſtehen, ſo gedenken Sie an den Namen des Skopas, und erinnern Sie ſich an den des Praxiteles, wenn Ihr Blick wieder auf die ſogenannte Leukothea der Münchner Glyptothek, auf die Coloſſalbüſte der Juno Ludoviſi oder auf die mediceiſche Venus fällt. Denn ſicherlich war einer der beiden Künſtler der Schöpfer der Niobegruppe; aber da das ſpätere Alterthum ſelbſt bereits in Zweifel darüber war, welcher von beiden ſie geſchaffen habe, ſo kann jetzt erſt recht keine Entſcheidung darüber gegeben werden. Doch entſpricht der tiefe Schmerz einer Mutter, die in wenigen Augenblicken all ihr Glück und ihren Stolz, ihre ganze blühende Kinderſchaar, von einem jähen Verhängniß dahingerafft ſieht, eher den hochpathetiſchen Stoffen, die Skopas liebte, als den ſanfteren, weicheren Affecten, die Praxiteles in den Kreis ſeiner Darſtellung zog. Die uns erhaltene Niobegruppe übrigens, die im Jahre 1583 in Rom gefunden wurde und jetzt in Florenz ſteht, iſt weder das Original, noch gehören die aufgefundenen Figuren wirklich ein und derſelben Gruppe an. Auch die Aphrodite von Melos (miloniſche Venus), die ſchönſte unter allen erhaltenen Darſtellungen dieſer Göttin, deren eigenthümliche Stellung nur leider noch immer nicht erklärt iſt, geht mit ihren wunderbar warmen und ſchwellenden Formen auf Vorbilder zurück, die unter den Werken eines der beiden Künſtler, vielleicht des Skopas, zu ſuchen ſind. Sie wurde 1820 auf der Inſel Melos gefunden und ſteht jetzt im Louvre in Paris. Die ſchöne, würdevolle weibliche Geſtalt der Münchner Glyptothek, welche einen Knaben auf dem Arme trägt, dem ſie mit mütterlicher Hingebung das Haupt zuneigt, iſt die Nachbildung eines überaus anmuthigen Werkes, welches Praxiteles' Vater, Kephiſodot, geſchaffen hat. Es iſt Eirene, die Göttin des Friedens, welche das Plutoskind, den Genius des Reichthums, hegt

und pflegt. Das Krüglein, das der Knabe trägt, iſt falſch ergänzt; im Original trug er das Füllhorn, das Sinnbild des Segens. Der coloſſale Marmorkopf der Hera in der Villa Ludoviſi in Rom, der ſchönſte und großartigſte aller erhaltenen Junoköpfe, ſtammt wahrſcheinlich erſt aus römiſcher Zeit, geht aber jedenfalls auf ein Vorbild zurück, das dem Kreiſe der praxiteliſchen Kunſt ſeine Entſtehung verdankt. Göthe ſagte von dieſem Kopfe, daß keiner unſerer Zeitgenoſſen, der zum erſten Male vor dies Bild hintrete, „ſeinem Anblicke gewachſen“ ſei, und Schiller charakteriſirte ihn mit den herrlichen Worten: „Es iſt weder Anmuth, noch iſt es Würde, was aus dem Kopfe zu uns ſpricht, es iſt keins von beiden, weil es beides iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe, aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöſt hingeben, ſchreckt die himmliſche Selbſtgenügſamkeit uns zurück.“ Die mediceiſche Venus endlich, die jetzt in Florenz ſteht, iſt ein ſchwacher Abglanz von einer Statue des Praxiteles, und zwar von dem berühmteſten Werke des Meiſters: Aphrodite, im Begriff in's Bad zu ſteigen. Die ganze Haltung und Stellung der Göttin, die den Schein der Schamhaftigkeit erwecken möchte, viel eher aber den Eindruck einer lüſternen Koketterie macht, iſt ein raffinirter Zug, den erſt der Künſtler einer ſpätern Zeit hinzugethan hat; das Werk des Praxiteles war frei davon, es athmete ganz den Geiſt der Keuſchheit und Unbefangenheit.

Sie fragen mich ungeduldig, warum ich bis jetzt noch keine Silbe über den Apollon vom Belvedere, die Artemis von Verſailles, den „ſterbenden Fechter“, und nun gar über den Laokoon habe verlauten laſſen? Gemach, liebe Freundin, gemach; alle dieſe Bildwerke gehören einer Zeit an, da die helleniſche Kunſt ſchon wieder von ihrer Höhe herabſtieg, und über dieſe ſchreibe ich Ihnen in meinem nächſten Briefe.

Dreiundzwanzigſter Brief.

Die helleniſche Plaſtik hat wohl auch nach Alexanders des Großen Tode, im dritten Jahrhundert v. Chr., in Griechenland ſelbſt, namentlich in Athen, noch einzelne ſchöne Blüthen getrieben; einen hervorragenden Platz behaupten aber in dieſer Zeit nur Pergamon in Kleinaſien und die Inſel Rhodos. Während die rhodiſche Sculptur ihre Gegenſtände nach wie vor der Sage entlehnt, nimmt die pergameniſche, indem ſie die großen Ereigniſſe der Gegenwart verherrlicht, einen hiſtoriſchen Charakter an. Wie die Hellenen zwei Jahrhunderte früher die Macht der Perſer abgewehrt hatten, ſo beſtanden ſie jetzt, im Anfange des 3. Jahrhunderts, in Kleinaſien und Griechenland ſiegreiche Kämpfe gegen die hereinbrechenden Schaaren der Kelten oder Gallier, die wie erſte Vorboten der großen Völkerwanderung an die Pforten von Hellas pochten. Die Aegineten hatten ihrer Zeit, um den Sieg über die Perſer künſtleriſch zu verherrlichen, in die Sage zurückgegriffen; damals hätte es noch für Ueberhebung gegolten, das eben erſt Geſchehene bildlich darzuſtellen; die ſpätere Kunſt kannte dieſe Scheu nicht mehr, ſie ſchöpfte ihre Stoffe mit kühnerer Hand aus der friſchen Gegenwart. König Attalos von Pergamon ſtiftete damals auf der Akropolis von Athen ein Weihgeſchenk, welches aus vier großen Marmorgruppen von lauter etwa drei Fuß hohen Figuren beſtand, und welches den Kampf der Götter gegen die Giganten, den Kamf der Athener mit den Amazonen, die Perſerſchlacht des Jahres 490 bei Marathon und endlich des Königs eignen Sieg über die Kelten darſtellte, — viermal den Triumph der Civiliſation über die Barbarei! In neueſter Zeit ſind eine ganze Reihe von Bildwerken, in verſchiedenen Muſeen Italiens verſtreut, als Theile dieſes Weihgeſchenkes wiedererkannt worden. Einer zweiten Gruppe

mit lebensgroßen Figuren, die ebenfalls König Attalos anfertigen ließ, gehörte die berühmte Marmorstatue jenes Kelten an, der, auf seinen Schild gelagert, nachdem er sein Horn zerbrochen, sich selbst den Tod gegeben hat, um der Gefangenschaft und Sclaverei zu entgehen. Es ist das herrliche Werk, das Sie noch öfter mit dem ganz verkehrten Namen „der sterbende Fechter" werden bezeichnen hören. Im Jahre 279 drang ein Keltenschwarm auch in Griechenland vor und wagte es sogar, das Heiligthum des Apollon in Delphi zu überfallen. Da erhob sich über dem Parnaß ein entsetzliches Unwetter und entlud sich unter Donner und Blitz mit Schnee und Hagel, ein fürchterlicher Schrecken ergriff das Keltenheer, und es wandte sich zur Flucht. Das Volk aber schuf, wunderbarer Weise in heller, historischer Zeit, aus Freude und Begeisterung über den Sieg die Sage, daß Apollon selbst im Verein mit den beiden „weißen Jungfrauen", Athene und Artemis, deren Bilder vor seinem Tempel standen, im Ungewitter erschienen sei und die Feinde vom Parnaß herabgestürzt habe. Dieser Sage verdankt der Apollon vom Belvedere (vaticanische Apoll) seine Entstehung.

Die Statue ist am Ende des 15. Jahrhunderts in Porto d'Anzo, an der Stelle des alten Antium, eines Lieblingsaufenthaltes der römischen Kaiser, gefunden; ihre Schäden wurden im Jahre 1532 von einem Schüler Michelangelo's restaurirt; so steht sie schon lange Zeit im Belvedere des Vatican in Rom. Sie ist nicht das Original selbst, dies war vermuthlich aus Bronze, sondern nur eine ausgezeichnete Copie davon und wahrscheinlich erst aus römischer Zeit. Die linke Hand war weggebrochen und fehlte, der Ergänzer hat sie mit einer Abkürzung des Bogens wiederhergestellt, und so hat man denn auch Jahrhunderte lang bis in die neueste Zeit geglaubt, daß der Gott in dem Augenblicke dargestellt sei, wo er eben einen Pfeil abgedrückt habe und nun siegreich

Digitized by Google

Der Apollon vom Belvedere.

von dem gefallenen Gegner hinwegſchreite. Ueber den Feind ſelbſt, der dem Gotte gegenüber zu denken ſei, ſind im Laufe der Zeit viele Vermuthungen aufgeſtellt worden; ſie alle ſind aber jetzt in Nichts zuſammengeſunken. Kurz hintereinander ſind in neuerer Zeit zwei kleine Bronzeſtatuen zu Tage gekommen, die in allem Weſentlichen offenbare Wiederholungen des belvederiſchen Apollon ſind und an denen die linke Hand erhalten iſt, aber nicht mit dem Bogen, ſondern mit deutlichen Reſten einer abgebrochenen Aegis. Die Aegis mit dem darauf gehefteten Meduſenhaupte, die auch die Bruſt der kriegeriſchen und ſiegreichen Athene umhüllt, war urſprünglich das Symbol des Gewitters, ſodann aber überhaupt alles Grauens und Schreckens. Der Künſtler konnte ſeinem Gotte gar keine paſſendere Waffe in die Hand geben, wenn er die Niederlage der Kelten bei Delphi verherrlichen wollte. Weniger dem Feinde entgegenſchreitend, als vielmehr an der Front des feindlichen Heeres dahinwandelnd iſt Apollon dargeſtellt. Die Aegis ſtreckt er dem Feinde gerade entgegen, dahin, wohin auch ſein Blick gerichtet iſt, und ſchüttelt ſie, Entſetzen und Vernichtung bereitend. Denn todbringend war ſchon der bloße Anblick des Meduſenhauptes. Stiller, drohender Ernſt lagert auf ſeinen Zügen, deutlich mit Hohn und Verachtung gemiſcht, aber die Stirn ſtrahlt ſchon von der Heiterkeit der Siegesgewißheit. Wie ein deckender Schild erſcheint das Gewand, deſſen weit ausgebreitete Maſſe in reicher, prächtiger, ſchön geordneter Faltenfülle, frei die Luft durchſchwebend, ſich von dem vorgeſtreckten Arme aus an der Seite des Gottes niederergießt.

„Wo in aller Welt", ſo werden Sie fragen, „ſind aber hier Spuren, daß dieſes herrliche Kunſtwerk einer Zeit des Sinkens angehört?" Laſſen Sie mich die Antwort darauf anknüpfen an den begeiſterten Hymnus, den einſt der große Schöpfer der Kunſtwiſſenſchaft, Winckelmann, dem vaticaniſchen Apollon widmete.

Er sagt: „Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebaut, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichtbar zu machen. . . . . Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten, und versuche ein Schöpfer einer himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt. . . . . Ich vergesse alles Andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen.“ Spricht nicht eine wahre Verzückung aus diesem Preisgesange? Und doch, wenn Winckelmann heute wiederkommen könnte, gewiß würde er selbst diese Lobsprüche zurücknehmen. Die glühende Begeisterung für den vaticanischen Apoll, die im Anfange dieses Jahrhunderts noch alle Welt theilte, ist verkühlt, seit man die Monumente des Parthenon und andere unzweifelhaft echte griechische Originale kennen gelernt und in ihnen einen untrüglichen, über allen subjectiven Geschmack erhabenen Maßstab für alle erhaltenen Reste der antiken Kunst gewonnen hat. Hätte Winckelmann die Parthenonsculpturen gekannt, hätte er diese Schöpfungen aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst, deren Wesen er nur mit prophetischem Geiste ahnte, wirklich mit Augen gesehen, so würde er ganz anders über den Apollon vom Belvedere geurtheilt haben. Dann würde ihm der Idealismus dieser Körperformen schwächlich erschienen sein, er würde das, was er als Beschränkung der Materie preist, nur als Glätte und Eleganz em-

pfunden haben, hervorgegangen aus einer virtuoſen Technik, die ſich eine feinere, liebevollere Durchbildung des Einzelnen erläßt, und was ihm als göttliche Erhabenheit Bewunderung abnöthigte, darin würde er jetzt ein theatraliſches Pathos erblicken. Denn durchaus auf den blendenden und überraſchenden Effect iſt die Statue berechnet. Daher dieſer prächtig drapirte Mantel, der der ſchlanken Geſtalt zur Folie dient, daher die zierlich geſchmückten und künſtlich gebundenen Sandalen, daher das reiche, über dem Scheitel zu einem Knauf geordnete Haar.

Es ſei ferne von mir, Ihre Freude an dieſem Kunſtwerke trüben zu wollen. Das wahrhaft Schöne daran kann doch nicht dadurch verkleinert werden, daß man ſich ſeiner Mängel bewußt zu werden ſucht. Ziehen Sie getroſt Einiges von meinem Urtheile ab, das vielleicht durch den Gegenſatz ein wenig ſchroff gerathen ſein mag. Sie werden mir noch dankbar ſein für dieſe Täuſchungen, die ich Ihnen bereite, denn Sie werden die Werke der griechiſchen Sculptur mit ganz anderem Auge betrachten, wenn Sie erſt darüber hinaus ſind, die Schätze unſerer Alterthumsmuſeen in oberflächlicher Weiſe als „antike" Kunſtwerke anzuſehen, wenn Sie gelernt haben, feinere Unterſchiede zu machen und den natürlichen Entwickelungsgang des Werdens, Blühens und Vergehens, den die griechiſche Plaſtik durchgemacht hat, in den erhaltenen Werken wiederzuerkennen.

Eine auffällige Verwandtſchaft mit dem Apollon vom Belvedere hat die Artemis von Verſailles, jetzt im Louvre in Paris, die rüſtige, kurzgekleidete Jägerin, die mit ihrer Hirſchkuh davoneilt und eben dabei iſt, einen Pfeil aus dem Köcher zu nehmen. Beide Statuen haben denſelben erregten Geſichtsausdruck, dieſelbe raſche Bewegtheit, die Proportionen ſtimmen gut zu einander, die zierliche Fußbekleidung des Apollon wiederholt ſich bei der Artemis, und ihre ganze Geſtalt zeigt die gleiche kalte Eleganz

der Technik, so daß es nicht sehr fern liegt, sie für Werke ein und derselben Künstlerhand zu halten. Gedenken Sie der griechischen Sage, daß bei jenem Keltenangriffe Artemis und Athene dem Apollon zum Schutze seines Heiligthums zu Hülfe kamen, so wird es in hohem Grade wahrscheinlich, daß das Original der Artemis von Versailles — denn auch sie ist nur Copie — das rechte Glied einer Gruppe bildete, deren Mittelfigur das Original des vaticanischen Apollon war.

Das bedeutendste Denkmal rhodischer Kunstübung ist die Gruppe des Laokoon, wohl auch im Anfange des 3. Jahrhunderts von drei rhodischen Künstlern nach einem gemeinschaftlich entworfenen Plane gearbeitet. In der Kaiserzeit kam die Gruppe nach Rom in den Palast des Titus; in seinen Ruinen wurde sie auch im Jahre 1506 wieder aufgefunden und steht jetzt ebenfalls im Belvedere des Vatican. Der rechte Arm des Laokoon fehlte und ist von einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts leider falsch ergänzt; es war nicht gerade in die Höhe gestreckt, sondern gekrümmt, so daß die Hand in das Haar des Hinterkopfes griff. Die ganze Gruppe ist nicht, wie man früher glaubte, aus einem einzigen Marmorblocke gemeißelt, sondern besteht aus sechs Stücken.

Ehe Sie die Gruppe selbst von Neuem betrachten, rufen Sie sich die Sage vom Laokoon in's Gedächtniß zurück. Zehn Jahre lang hatten die Griechen Troja vergeblich belagert. Da verfielen sie endlich auf die List, daß sie ein großes, hölzernes Pferd vor der Stadt errichteten, in dessen Bauche sich die tüchtigsten Helden verbargen; dann steckten sie ihr Zeltlager in Brand und segelten nach einer nahe gelegenen Insel. Freudetrunken eilten die Troer aus der Stadt und scharrten sich staunend um den seltsamen Bau. Während sie noch rathschlagen, was damit geschehen soll, kommt ihnen die trügerische Kunde eines gefangenen Griechen eben recht, daß das Pferd ein Weihgeschenk für Athene sei und Heil und

Digitized by Google

Digitized by Google

Laokoon

Segen für die Stadt bringen müſſe, wenn es ſeinen Platz auf der Burg von Troja fände. Eilends ſchicken ſich die Troer an, das Pferd in die Stadtmauern hereinzuziehen. Umſonſt warnt Laokoon, der Prieſter, vor einer Liſt, die dahinter verborgen ſei; ſchon ſind die Mauern niedergeriſſen und Alt und Jung ſtellt ſich zum Vorſpann vor den rieſigen Bau. Laokoon hat ſich inzwiſchen in ſtillem Kummer über die Thorheit ſeines Volkes an den Altar zurückgezogen und ſchickt ſich an, mit ſeinen beiden Söhnen das Opfer zu bereiten. Da kommen plötzlich von der Küſte herüber in mächtigen Ringen zwei Schlangen, ſtürzen zuerſt auf die beiden Knaben, dann auf den Vater, und in wenigen Augenblicken erliegen alle drei ihren tödtlichen Biſſen. Laokoon hatte für ſeinen Frevel gebüßt. So meinte das thörichte Volk, und verblendeter noch als zuvor eilen die Troer in ihr Verhängniß. So die Sage, die mit ihrer empörenden Ungerechtigkeit wie ein grauſames Räthſel im helleniſchen Sagenkreiſe daſtehen würde, wenn wir nicht glücklicherweiſe wüßten, daß nach einer andern alten Mythe, die nur in dem gewöhnlichen Bericht über den Untergang von Troja völlig zurücktritt, Laokoon durch ſeinen und ſeines Geſchlechtes Untergang eine alte, ſchwere Sündenſchuld büßt, die er als Prieſter des Apollon gegen ſeinen Gott auf ſich geladen hat.

Doch nun zurück zu unſerm Kunſtwerke. Die ſchreckliche Kataſtrophe wird durch die drei Figuren in drei auf einander folgenden Momenten vergegenwärtigt; ſie hebt an bei dem älteſten Sohne, Laokoon zur Linken, erreicht ihren Gipfel in der Geſtalt des Vaters und findet in dem jüngſten Sohne ihr Ende. Der ältere Knabe iſt noch unverletzt; daher iſt er gar nicht mit ſich ſelbſt beſchäftigt, höchſtens daß er wie mechaniſch verſucht, den Ring des Schlangenſchwanzes, der um ſeinen Fuß gelegt iſt, abzuſtreifen. Seine ganze Aufmerkſamkeit iſt dem Vater zugewandt, zu ihm blickt er entſetzt und mitleidsvoll empor. Der jüngere

Knabe dagegen erliegt bereits wehrlos dem tödtlichen Biſſe des Ungeheuers, ſein Widerſtand iſt gebrochen, die Sinne ſchwinden ihm, mit der wehmüthigſten Geberde ſchickt er den letzten hülfeflehenden Seufzer zum Vater. In Laokoon ſelbſt iſt der mittelſte Act des Dramas, der eigentliche Kampf dargeſtellt. Krampfhaft ſpannt er alle ſeine Kräfte an, um ſich aus den Umſtrickungen der Schlangen zu befreien, alle Muskeln und Sehnen ſind in der höchſten Thätigkeit; aber auch bei ihm iſt die Kataſtrophe ſchon im Begriff ſich zu entſcheiden. Schon gießt die eine Schlange mit wüthendem Biſſe ihr tödtliches Gift in ſeine Hüfte aus, und immer vergeblicher wird der Verſuch, von dem Altare, auf den er während des Ringens niedergeſunken iſt, ſich wieder zu erheben. Sein Unterleib iſt erſchöpft, die Seiten hohl; hoch hebt ſich die Bruſt empor und macht ſich in ihrer Beklemmung durch einen lauten Aufſchrei Luft, die Rechte iſt — gedenken Sie der richtigen Ergänzung — voll Verzweiflung gegen den zur Seite geſenkten Kopf gepreßt. Der gräßlichſte Schmerz liegt in ſeinen Zügen; klagend wendet er das Auge nach oben, als wollte er die Götter fragen: Kommt mir denn keine Hülfe in dieſer Noth? Hülfe nicht einmal für die ſchuldloſen Kinder?

„Und eine Zeit, die ſolch ein Kunſtwerk ſchaffen konnte, ſoll ſich als eine Zeit des Verfalls verrathen?“ Dieſe Frage taucht auch hier wieder wie beim belvederiſchen Apoll unwillkürlich in Ihrer Seele auf. Wohl iſt dieſe Schöpfung kühn und geiſtreich, wie keine zweite unter Allem, was von helleniſcher Kunſt gerettet iſt. Und doch verfällt auch ſie in dieſelben Fehler wie der vaticaniſche Apollon. Vor allen Dingen brüſtet ſich auch hier eine virtuoſe Technik, nur in ganz anderer Richtung als beim Apoll. Dort äußert ſie ſich in jener vornehmen Allgemeinheit der Formen, die ſich jede feinere Durchbildung erſpart — hier verirrt ſie ſich in das andere Extrem und kehrt gerade eine ſo ſtudirte anato-

miſche Durchbildung aller Einzelheiten heraus, daß „die harmoniſche Lebenswahrheit des Ganzen darunter leidet.“ Die ſchöne maßvolle Mitte zeigen Ihnen die Parthenonſculpturen. Sodann aber iſt die Laokoongruppe keine unmittelbar friſche, geniale Schöpfung, ſondern, wie ſie denn in der That durch das Zuſammenwirken dreier Künſtler entſtanden iſt, innerlich und äußerlich das Product der raffinirteſten Ueberlegung und Berechnung: innerlich durch die fein ausgeklügelte Stufenfolge der Handlung, wie ſie in den drei Figuren zu Tage tritt, äußerlich durch die ganze Anordnung, die ſich nur „als ein Fertiges genießen“, aber nimmermehr „als ein Gewordenes denken“ läßt. Sobald Sie ſich überlegen wollten, auf welche Weiſe denn dieſe drei Menſchen und dieſe beiden Schlangen in dieſe Situation gekommen ſind, ſo würden Sie finden, daß die ganze Gruppirung im höchſten Grade unwahrſcheinlich, ja geradezu unmöglich iſt. Es iſt auf einen ſchönen pyramidalen Aufbau abgeſehen, dabei Alles auf die augenblickliche Wirkung berechnet, und dieſem Streben iſt die Naturwahrheit zum Opfer gebracht.

Ich breche hier ab, nachdem ich nur noch ein Wort über die römiſche Sculptur hinzugefügt habe. Bei weitem die größte Maſſe aller erhaltenen Werke der antiken Plaſtik ſtammt aus römiſcher Zeit; es ſind gute oder ſchlechte Copieen von griechiſchen Originalen. Zahlreiche griechiſche Künſtler ſiedelten namentlich ſeit dem Anfange der Kaiſerzeit nach Rom über und copirten dort im Dienſte reicher Privatleute, förmlich fabrikmäßig, die beliebteſten Werke der griechiſchen Plaſtik, in deren Beſitz zu ſein Modeſache geworden war. Es gebricht zwar der römiſchen Kunſt nicht völlig an Originalität, im Großen und Ganzen aber hat ſie doch nichts gethan, als die Erbſchaft der griechiſchen angetreten. Sollten Sie Luſt haben, genauere Bekanntſchaft mit der antiken Plaſtik überhaupt zu machen, ſo würde es freilich das Beſte ſein, an der Hand

eines guten Catalogs fleißig ein Museum von Gipsabgüssen zu besuchen. Da möchte ich Ihnen denn vor Allem den ausführlichen Catalog des Berliner Museums von C. Friederichs empfehlen, der unter dem Titel: „Bausteine zur Geschichte der griechisch-römischen Plastik" 1868 in Düsseldorf erschienen ist. Daneben aber studiren Sie fleißig Overbeck's lehrreiche und überaus anregende Geschichte der griechischen Plastik, 2. Aufl. Leipzig 1869, und wenn Ihnen daran liegt zu erfahren, wie mannichfaltig die Griechen besonders ihre Götter auffaßten und bildlich darstellten, dann nehmen Sie Braun's Vorschule der Kunstmythologie, Gotha 1854, oder Seemann's gleichnamiges Buch, Leipzig, 1869 zur Hand. Die Bücher von Overbeck und Braun enthalten zugleich eine Menge guter Abbildungen.

Vierundzwanzigster Brief.

Das freut mich herzlich, daß Sie meinen Rath so treulich befolgt und schon so fleißig die Gypsabgüsse besucht haben. Gern glaube ich Ihrer Versicherung, daß Ihr Genuß sich mit jedem Male steigert. Sie meinten früher auch, Sie könnten „sehen", und nun gestehen Sie mir, daß Sie eigentlich jetzt erst angefangen haben, „sehen zu lernen." Kunstwerke, an denen Sie früher mit unklaren Empfindungen vorübergegangen sind, reizen Sie jetzt zu immer erneuter Betrachtung an und erschließen Ihnen allmählich das Geheimniß ihrer Schönheit. Aber was habe ich Ihnen da für eine böse Verlegenheit bereitet! Sie haben sich, wie Sie mir schreiben, bei Ihrem letzten Besuche des Museums im ersten feurigen Eifer hinreißen lassen und haben einer Freundin gegenüber, die nach Ihren Andeutungen zu schließen nicht übel bewan-

dert ſein muß, in Bauſch und Bogen geringſchätzig über die Abgüſſe geſprochen, die von Bildwerken aus dem Mittelalter und der neueren Zeit dort aufgeſtellt ſind, weil Sie auf meine Worte ſchwören zu dürfen glaubten, daß die Griechen in der Sculptur für alle Zeiten die unerreichten Meiſter und Muſter geweſen. Sie ſchreiben mir ſo kleinlaut darüber, daß ich faſt fürchte, dieſes Urtheil hat Ihnen eine kleine ſpöttiſche Abfertigung eingetragen. Wenn ich das hätte ahnen können, ſo würde ich Sie in meinem letzten Briefe ganz ausdrücklich vor dieſer Uebereilung gewarnt haben. Nun, ich hoffe, wenn Sie mir heute aufmerkſam folgen wollen, ſo werden Sie ſich bald mit Ihrer Freundin verſtändigen.

So viel iſt gewiß, daß die ſpätere Plaſtik nur dann Vollendetes ſchaffen konnte, wenn ſie treu und hingegeben die Werke der Alten ſtudirte. Dies hat ſie aber wiederholt gethan. Die altchriſtliche Kunſt freilich wandte ſich beinahe gänzlich von der Plaſtik ab; die Geſtalten der alten Götter, ſo ſchön und erhaben ſie auch waren, konnten doch denen, die da „im Geiſte und in der Wahrheit anbeten" ſollten, nur als eitel Götzenbilder erſcheinen. Das Wenige, was geſchaffen wurde, knüpfte an die Formen der Antike an, und ſo wurden dieſe in das Mittelalter hinübergetragen und durch die byzantiniſche, romaniſche und gothiſche Kunſt hindurch fortgepflanzt, mehr und mehr entſtellt und verfratzt. Nicht im Entfernteſten können ſich die Leiſtungen des Mittelalters in der Plaſtik mit denen der Architektur meſſen. Aber auch hier brachte die Renaiſſance neues Leben, auch hier wurde die Antike neu erweckt, bedeutende ſelbſtändige Aufgaben wurden den Künſtlern wieder geſtellt und hoben ebenſo ſehr die geſunkene Technik, wie ſie wieder eine wahre, lebendige, großartige Auffaſſung hervorriefen. Freilich war auch hier derſelbe Uebelſtand wie in der Architektur: die Künſtler ſchöpften aus zweiter Hand. Wie die Baukunſt der Renaiſſance an die römiſche Entſtellung der griechiſchen Formen,

ſo knüpfte die Plaſtik an römiſche Copieen griechiſcher Originale, im beſten Falle an echt griechiſche Werke an, die aber bereits einer ſinkenden Zeit angehörten. Der belvederiſche Apoll und der Laokoon galten damals für Summe und Inbegriff aller antiken Bildhauerei. Schon im 15. Jahrhundert iſt, namentlich in Toscana und Venedig, Erfreuliches geleiſtet worden, zu einer noch größeren Vertiefung kam das Studium der Antike im 16. Jahrhundert in Florenz. Bei weitem die großartigſte künſtleriſche Erſcheinung aber auf dem ganzen Gebiete der wiedererweckten Plaſtik iſt Michel Angelo von Florenz (1474—1563). Gleich bedeutend als Maler wie als Architekt — Sie erinnern ſich ſeiner als des Baumeiſters der Kuppel von St. Peter in Rom — betrachtete er ſelbſt ſich doch vorzüglich als Bildhauer, die Sculptur war das Feld, auf dem er ſich am meiſten heimiſch fühlte. Michel Angelo hatte eine tiefe, leidenſchaftliche Seele; unter herben Kämpfen rangen ſich ſeine Schöpfungen von ſeinem Innern los. Selten that er ſich genug; oft ſoll er unzufrieden mit ſich ſelbſt einen letzten, vernichtenden Schlag mit dem Hammer gegen ſeine Werke geführt und ſie dann unvollendet ſtehen gelaſſen haben. Aber eben in ſeinem mächtigen Drange, Alles großartig aufzufaſſen und darzuſtellen, ließ er ſich ſpäter zu Uebertreibungen hinreißen; die Körperformen ſeiner Geſtalten wurden maſſig und ſchwülſtig, einer ſchlichten, anmuthigen Schönheit ging er faſt gefliſſentlich aus dem Wege, und ſo liegt in ſeiner Größe, in der er einſam ſtand, zugleich ſeine Schranke. Sie brauchen ſich nicht zu ſcheuen, liebe Freundin, zu bekennen, daß Ihnen das eine oder andere Werk Michel Angelo's nicht gefalle; eine weibliche Seele wird ſich wohl ſelten davon angezogen fühlen. Von wahrhaft idealer Schönheit, die jedem empfänglichen Herzen mühelos aufgeht, iſt noch die ſogenannte Pietà im St. Peter, die der große Meiſter im Jahre 1499 ſchuf, und womit ſeine Jugendperiode

abſchließt. Es iſt jene herrliche Maria, welche über den Leichnam ihres Sohnes trauert, den ſie im Schooße trägt. Einen Abguß davon finden Sie ſicher in Ihrem Gipsmuſeum, und wenn dieſer etwa zu den Werken gehören ſollte, auf welche Sie Ihren kritiſchen Bannſtrahl geſchleudert haben, ſo würde ich den Zorn Ihrer Freundin wohl begreifen.

Sie erinnern ſich, daß Papſt Julius II. im Anfang des 16. Jahrhunderts die größten Künſtler Italiens nach Rom berief, und daß auch Michel Angelo unter ihnen war. Der Entwurf zu einem Grabmal dieſes Papſtes iſt denn auch unſtreitig die bedeutendſte Schöpfung des Künſtlers. Leider kam es nicht zur Ausführung, ſondern wurde ſpäter durch ein kleineres, weſentlich beſchränktes Denkmal erſetzt, zu deſſen Sculpturenſchmuck die hier abgebildete ſitzende Coloſſalſtatue des Moſes gehört. Lübke ſchildert die Geſtalt mit den Worten: „Es iſt nicht der umſichtige Heerführer, der weiſe Geſetzgeber, den wir erblicken, ſondern der ſtürmiſche Eiferer, der in aufflammendem Jähzorn ob der Abgötterei ſeines Volkes die Geſetztafeln zerſchmettert. Er ſcheint eben die Anbetung des goldnen Kalbes zu erblicken, ſein Kopf mit dem blitzenden Ausdruck des Auges wendet ſich drohend nach links; ſein Bart, wie von der inneren Erregung bewegt, fluthet mächtig über die Bruſt herab; die Rechte ſtützt ſich auf die Geſetztafeln und mit der Linken drückt er den Bart an ſich, als müſſe er den gewaltſamen Ausbruch mühſam zurückdrängen, aber das Vortreten des rechten Fußes und das Zurückziehen des linken verräth uns, daß im nächſten Augenblick die gewaltige Geſtalt aufſpringen und den unbändigen, vernichtenden Zorn über die Abtrünnigen ausſchütten wird. Dies dämoniſch Titanenhafte des Ausdrucks, das Erſchütternde des Moments, verbunden mit der meiſterhaft vollendeten techniſchen Behandlung, läßt indeß doch nicht verkennen, daß die Bildung des Kopfes keineswegs edel, und

Moſes von Michel Angelo.

daß in ihm mehr der Ausdruck phyſiſcher Kraft und Leidenſchaft als geiſtiger Hoheit ſich ſpiegelt.“ Die Wendung in dem Kunſtcharakter des Michel Angelo zum Maßloſen wurde verhängnißvoll für die ganze ſpätere italieniſche Bildhauerei. Man ahmte ſeine übertriebenen Formen nach und überbot ſie noch, ohne ihnen ſeinen mächtigen Geiſt einhauchen zu können. Was des Meiſters eigenſter Stil geweſen, das wurde bei ſeinen Nachfolgern zur bloßen Manier. Der Hauptvertreter der Plaſtik im Zeitalter des Rococo-

war Bernini (1598—1680), der durch seine virtuose Technik, von der die entzückten Dichter jener Zeit rühmten, daß sie dem Steine seine Starrheit und Kälte genommen, ihn zu Fleisch erweicht und erwärmt habe, aber auch durch seine affectirten, gespreizten, auf eine blendende Wirkung berechneten Gestalten die gesammte künstlerische Thätigkeit seiner und der nachfolgenden Zeit beherrschte und, man kann sagen, einem ganzen Jahrhundert das Gepräge seiner Manier aufdrückte.

Auch in Deutschland drang im 15. und unter italienischen Einflüssen besonders im 16. Jahrhundert die Sculptur wieder zu größerer Wahrheit und Anmuth durch, ohne natürlich bei dem Mangel antiker Anschauung mit der italienischen wetteifern zu können. Auch fehlte es an dem nöthigen Material; neben der Steinsculptur griff man vielfach zur Holzschnitzerei und zum Bronzeguß. Merkwürdigerweise hat eine einzige Stadt das Glück, die trefflichsten Leistungen dieser deutschen Sculptur sammt und sonders in ihren Mauern zu vereinigen; dies ist Nürnberg. Sollte es Ihnen einmal vergönnt sein, nach dieser herrlichen alten Reichsstadt zu kommen und die zahlreichen Denkmäler des regen, künstlerischen Schaffens, das einst hier herrschte, zu sehen, so vergessen Sie namentlich drei Kunstwerke nicht, die ihnen zugleich ein jedes den größten Meister seines Faches repräsentiren: den Rosenkranz oder englischen Gruß mit den sieben Freuden Mariä in der Lorenzkirche von dem Holzbildhauer Veit Stoß (1518), die Passion am Aeußern der St. Sebalduskirche von dem Bildhauer Adam Krafft (1492) und vor Allem das herrliche Sebaldusgrab im Innern derselben Kirche, welches der große Bronzegießer Peter Vischer mit seinen fünf Söhnen von 1506—1519 ausführte. Inzwischen lassen Sie sich an den Abgüssen genügen, die Sie wenigstens vom Rosenkranz und von den vollendet schönen und edlen Apostelgestalten des Sebaldusgrabes gewiß in Ihrem Museum

haben, und vor denen Sie, wie ich hoffe, jetzt ebenfalls mit größerem Intereſſe verweilen werden als das letzte Mal.

Wie in der Architektur auf die erſte Renaiſſance eine zweite folgte, die nicht wie jene aus der getrübten Quelle der römiſchen, ſondern aus dem klaren Born der helleniſchen Kunſt ſchöpfte, ſo verſenkte ſich auch die Plaſtik endlich wieder in den lautern, keuſchen Geiſt der echten Antike. Was Schinkel für die Architektur geworden, das wurde Thorwaldſen für die Bildhauerkunſt. Keinen geringen Antheil an dieſer zweiten Wiedergeburt hat aber ein Mann, der nicht ſowohl unter den Künſtlern, als vielmehr unter den Gelehrten einen hohen Platz, unter den Kunſtgelehrten den höchſten behauptet: dies war Johann Joachim Winckelmann. In ſeiner im Jahre 1755 veröffentlichten Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke" warf er der ganzen Schule Bernini's, von deren Schöpfungen er ſich in Dresden umringt ſah, den Fehdehandſchuh hin, erklärte freimüthig ihre Weiterbildung der Antike, mit der ſie ſich verblendet brüſtete, für eine Verderbniß derſelben und forderte anſtatt der „ſchwülſtigen Ausdehnung des Fleiſches" vielmehr ein „Maß von Fülle", jene „ſehr kleine und nicht allezeit greifliche Linie, welche das Völlige der Natur von dem Ueberflüſſigen ſcheidet", und anſtatt der „ungewöhnlichen Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, welches ſie mit Geiſt, mit Franchezza, wie ſie reden, ausgeführt heißen", ſtellte er als „das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechiſchen Meiſterwerke" mit einem bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Worte „edle Einfalt und ſtille Größe" hin. Und dies konnte ein Mann ſchreiben, der, Sie erinnern ſich daran, kein griechiſches Original kannte; ja noch vielmehr, er ſchrieb es, noch ehe er die Kunſtſchätze Italiens geſehen, einzig und allein angeregt durch Gipsabdrücke nach antiken geſchnittenen Steinen und durch die wenigen guten Marmorwerke, die ſich unter

einer Masse mittelmäßiger römischer Handwerkerarbeit damals wie heute in der Dresdner Antikensammlung befanden. Welch ein großer, prophetischer Geist offenbart sich in diesen Worten! Kann man das Wesen der hellenischen Kunst in ihrer Blüthezeit unter Phidias besser bezeichnen als mit Winckelmann: eine edle Einfalt und stille Größe?

Der Erste, der wieder zu der edlen, einfachen, naturgemäßen Darstellung zurückkehrte, in welcher später Thorwaldsen die Palme brach, war der Italiener Canova 1757—1822. Sein Theseus, mit dem er im Jahre 1783 hervortrat, steht an der Schwelle der neuen Epoche. Canova selbst „schien der neue Theseus zu sein, der den Minotaurus des Zopfstiles erschlug, vom Ariadnefaden Winckelmanns durch das Labyrinth der damaligen Kunstanschauungen geleitet." Besonders zeichnete er sich in der Darstellung zarter weiblicher Schönheit aus. Nur führte ihn hier der sentimentale Zug seiner Zeit und die lyrische Stimmung seines eignen Wesens nicht selten in's Weichliche. „Nicht der rein menschliche Geist," sagt Schorn, „sondern ein Anhauch des modischen Zeitgeistes ist es, der uns aus seinen Werken entgegenweht." Zu seinen besten Schöpfungen gehören seine Grazien, seine Helena und Magdalena und endlich das Grabmal der östreichischen Erzherzogin Christine in der Augustinerkirche zu Wien. Für Deutschland wurde der Reformator der Sculptur Heinrich Dannecker 1758—1841, berühmt vor Allem durch seine Ariadne auf dem Panther und seine Colossalbüste Schillers. Neben ihm aber sei der Schweizer Alexander Trippel 1744—93 nicht vergessen, dessen herrliche Göthebüste, das würdige Seitenstück zu Danneckers Schiller, seltsamer Weise erst in neuester Zeit durch Abgüsse auch in weitere Kreise verbreitet worden ist. Sie alle aber übertraf der Däne Bertel Thorwaldsen 1770—1844. Er drang am tiefsten in den Geist und die Schönheit der antiken Kunst ein und

ſchuf mit unerſchöpflich reicher Phantaſie und im edelſten Formgefühl eine Menge von Werken, die ſo lauter, ſo keuſch und edel in griechiſchem Geiſte gedacht ſind, wie die architektoniſchen Werke Schinkels. Im Jahre 1797 kam er nach Rom; wie ein Träumender ſoll er über ein Jahr lang unter den Götterbildern der ewigen Stadt umhergewandelt ſein, verloren im Anſchauen und niedergeſchlagen durch den Anblick aller der hohen und vollkommenen Kunſtwerke. Sechs Jahre ſpäter vollendete er ſeinen Jaſon mit dem goldnen Vließ, ſein erſtes bahnbrechendes Werk. Damals war er noch ſo unbekannt, daß er beim Mahle von einem andern Künſtler gefragt wurde, ob er nicht den däniſchen Bildhauer kenne, der kürzlich das echt griechiſche Werk ausgeführt habe? Aber nicht lange, ſo bekannte ſich Canova ſelbſt von ihm überwunden. Nie that ſich Thorwaldſen genug in ſeinen Werken; mehr als einmal zerſchlug er ſeinen Jaſon und ſchuf ihn ganz von Neuem. Als er ſeinen Chriſtus vollendet hatte, ſprach er wehmüthig: „Jetzt merke ich, daß es herabgeht mit mir, denn dies iſt das erſte Werk, mit dem ich zufrieden bin.“ Als er in Rom erkrankte und der Arzt ihm das Arbeiten verbot, rief er: „Bindet man mir die Hände auf dem Rücken zuſammen, ſo nage ich mit den Zähnen die Statue aus dem Marmor heraus.“ Eckart vergleicht Thorwaldſen mit Canova und ſagt: „Er übertrifft den Sohn des Südens an Kraft und Größe des Ideals, an Hoheit des Stoffes. Er ſtellt in ſeinem Amor und ſeiner Pſyche auch die Liebe dar; aber es iſt eine nordiſch angehauchte, keuſche, ernſte, ſeeliſche Liebe. Die Venus des Canova iſt verſchämt, die Thorwaldſens unſchuldig, unbefangen; Canova's Grazien *wollen* gefallen, die von Thorwaldſen ſind hehre Geſtalten und vielleicht *keine* Grazien.“ Geradezu epochemachend war Thorwaldſen in ſeinen Reliefdarſtellungen. Hier ſind ſeine großartigſten Schöpfungen der ſterbende Löwe in Luzern und der Alexanderzug, den er für den

erwarteten Einzug Napoleons in Rom im Jahre 1811 nach dem Vorbilde des Parthenonfrieſes und getreu im Geiſte deſſelben ſchuf. Volksthümlich ſind jene reizenden beiden Reliefbilder geworden, die Sie oft geſehen haben oder wohl gar in verkleinerten Abgüſſen beſitzen, die Nacht mit den Zwillingen Schlaf und Tod in den Armen, und die roſenſtreuende Aurora mit dem voranleuchtenden Hesperus.

Aber wenn auch die moderne Plaſtik ſich am helleniſchen Geiſte geläutert hat, ſo würden doch ihre Schöpfungen keinen nachhaltigen Eindruck machen, wenn ſie außer allem Zuſammenhange mit dem modernen Zeitgeiſte ſtehen und immer nur antike Ideen verkörpern wollten. Glücklicherweiſe verlangt das neuerweckte geſchichtliche Bewußtſein unſerer Zeit ſeine Helden, die des Schlachtfeldes und die des Geiſtes, in individuell beſtimmten, charaktervoll ausgeprägten Geſtalten vor Augen zu ſehen, und weiſt ſo der Plaſtik von ſelbſt die Porträtbildnerei als dasjenige Gebiet an, auf dem ſie ſchöpferiſch ſein muß. In dieſem Sinne hat die Berliner Bildhauerſchule bisher gewirkt, an ihrer Spitze Chriſtian Rauch 1777—1857. Zwar hat auch er in rein idealen Werken, wie ſeinen Victorien oder Siegesgöttinnen und manchem ſchönen Relief, echt Klaſſiſches hervorgebracht, aber den Höhepunkt ſeiner Thätigkeit bezeichnet doch ſeine Porträtbildnerei, vor Allem ſeine coloſſale Reiterſtatue Friedrichs des Großen in Berlin. Rauch hat dabei zuerſt den kühnen Griff gethan, alle antiken Aeußerlichkeiten, alles antike ſymboliſche Beiwerk möglichſt abzuſtreifen und hat den Geſtalten der modernen Zeit auch ihr Zeitcoſtüm zu geben gewagt. Sein größter Schüler, Ernſt Rietſchel 1804—61, iſt ihm treu darin gefolgt in ſeiner Leſſingſtatue in Braunſchweig, vielleicht der vollendetſten Schöpfung aller modernen Porträtbildnerei, in ſeiner Göthe-Schillergruppe in Weimar, nach welcher die Porträts der beiden Dichter geſtochen ſind, die dieſes Buch zieren,

und endlich in seinem großartigen Lutherdenkmal in Worms. Als Rietschel an seinen Lessing ging, schrieb er: „Lessing ist ein Mann, der nicht durch eine äußere Handlung oder Attribut bezeichnet werden kann; was ihn charakterisirt, ist eben undarstellbar, Geistesreichthum und Schärfe, Urtheil, Wahrheitsgefühl. Er kann nur, wenn es mir gelingt, als ein geistreicher Mann dargestellt werden, dem man Leben, Begeisterung, Energie ansieht. Jede Symbolik seiner Thaten in Stellung und Bewegung würde die Charakteristik schief führen." Wenn doch diese Worte von denjenigen unserer modernen Bildhauer beherzigt würden, die es immer noch nicht lassen können, das Postament einer Porträtstatue mit nichtssagenden allegorischen Figuren, wie Treue, Glauben, Kraft und was dergleichen mehr ist, zu umgeben, Figuren, deren Formenschönheit wohl ein Kennerauge ergötzen mag, die aber das Volk nicht erheben und erfreuen können, weil sie in seinem Gemüthe nicht Wurzel haben. Freilich ist selbst Rauch noch nicht ganz von diesem Fehler freizusprechen; an seinem Standbilde Friedrichs des Großen sehen Sie dicht über den preußischen Husaren griechische Frauengestalten! Und Rietschel hat in den weiblichen Städtefiguren seines Lutherdenkmals, dem protestirenden Speier, dem bekennenden Augsburg und dem trauernden Magdeburg, auch wieder seine Zuflucht zu dieser Symbolik genommen. So Mancher wird kühlen Herzens vor diesen drei Gestalten verweilen, den die lebenswahre Gestalt des großen Reformators in der Mitte des Denkmals zu wärmster Begeisterung hinreißt. Das *sollen* jene drei Städte sein, das aber *ist* Luther, wie er im Herzen des deutschen Volks lebt; so stand er einst auf dem Reichstage zu Worms und rief, die Hand auf die Bibel gelegt, das unsterbliche Wort: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen." Und von eben so hinreißender Wahrheit und Schönheit sind die übrigen Gestalten, die vier Vorreformatoren an den Ecken des

Gutenberg Canada

Chr. Rauch

Kat. Lehrerinnen-Seminar in Münster.

Postaments, Savanarola, Huß, Petrus Waldus und Wiclef, die beiden fürstlichen Beschützer der Reformation, rechts und links vor Luther, Friedrich der Weise und Philipp von Hessen, hinter ihm seine beiden geistigen Mitstreiter, Reuchlin und Melanchthon.

Endlich nenne ich Ihnen noch einen Bildhauer, der an der Seite Leo v. Klenze's thätig war und den meisten der unter König Ludwig errichteten Bauten ihren Schmuck verlieh, Ludwig Schwanthaler, 1802—1848. Ein glänzendes Talent, mit einer unerschöpflichen Phantasie begabt, lehnte sich dieser Künstler in mehr romantischer Richtung an die mittelalterliche deutsche Plastik an, vermochte aber bei seinem rastlosen Schaffen seinen Schöpfungen nicht immer jene allseitige, liebevolle Durchbildung zu geben, wie Rauch. Von seiner Hand sind untern andern die Colossalstatuen in den Giebelfeldern der Walhalla, der plastische Schmuck der Münchner Ruhmeshalle und das Modell der riesigen Bavaria. Diese letzte seiner Schöpfungen im Erzguß vollendet zu sehen war dem Meister ebenso wenig beschieden, wie es Rietschel vergönnt war, sein Lutherdenkmal mit eigner Hand zu vollenden.

In raschem Zuge habe ich Ihnen die Bildhauerei der neueren Zeit vorführen müssen. Haben Sie Lust zu gründlicherer Belehrung, so nehmen Sie Lübke's „Geschichte der Plastik" zur Hand. Wenn Sie aber wieder das Museum besuchen, so gehen Sie nun hoffentlich auch an den Werken der modernen Meister nicht mehr gleichgültig vorüber. Sie finden eine köstliche Probe von der künstlerischen Thätigkeit eines jeden: herrliche Reliefs von Thorwaldsen, die Siegesgöttinnen und die Danaide mit dem Schöpfkruge von Rauch, von Schwanthaler die Nymphe, von Rietschel die Pietà, die Madonna an der Leiche des Heilandes.

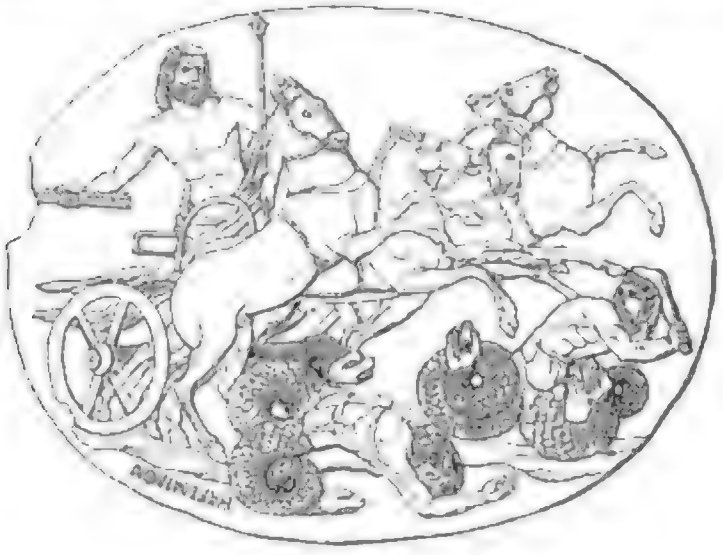
Fünfundzwanzigſter Brief.

In einem früheren Briefe habe ich Sie, liebe Freundin, auf eine Architektur im Kleinen aufmerkſam gemacht, in deren Umgebung Sie ſich ſtündlich bewegen; heute will ich Sie auf eine Plaſtik en miniature hinweiſen, die ebenfalls täglich durch Ihre Hände geht, aber vermuthlich bisher ſo manche andere, nur keine äſthetiſchen Empfindungen in Ihnen geweckt hat. Und doch kann auch ſie eine gar nicht verächtliche Quelle der Geſchmacksbildung werden. Betrachten Sie das Wappen auf einem Geldſtück, die Taube mit dem Briefchen im Schnabel auf einem Siegel, was ſind ſie anders, als kleine Reliefs? Sie ſehen, auch hier ſteigt die bildende Kunſt von ihrer idealen Höhe herab und verbindet ſich mit dem täglichen Leben, indem ſie ſelbſt den unentbehrlichſten Verkehrsmitteln ihren Schmuck verleiht. Auch geſchnittene Steine und Münzen gehören zu den Werken der Sculptur.

Edelſteine, auf denen eine Figur in erhabener Arbeit, in Relief, dargeſtellt iſt, nennt man Cameen, ſolche, in denen ein Bild vertieft eingravirt iſt, heißen Gemmen. Münzſtempel alſo, auf denen ja das Gepräge des Geldſtücks vertieft erſcheint, und geſchnittene Steine, die in einen Siegelring gefaßt ſind, würden unter den Begriff der Gemmen gehören; dagegen die Münze, die Medaille, das Siegel, auf denen ſich das Gepräge nun erhaben darſtellt, oder eine ſchwarze Broſche aus Jet, auf welcher ein weißer Frauenkopf aus Porzellan aufgeſetzt iſt, würden als Cameen aufzufaſſen ſein. Heutzutage wird in der Steinſchneidekunſt ungemein wenig geleiſtet; das liegt nicht an den Künſtlern, die gewiß auf dieſem Gebiete der Kleinkunſt ebenſo Schönes ſchaffen würden, wie in der Bildhauerei, nachdem einmal die Werke der reinen griechiſchen Kunſt wieder zum Muſter genommen worden ſind,

ſondern es liegt in dem Mangel an Aufgaben. Aber eine ſehr große Menge geſchnittener Steine iſt aus dem Alterthum erhalten und vielleicht eine noch größere aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Denn damals, als das Intereſſe für die bildende Kunſt der Alten neu erwachte, und namentlich ein reger Sammeleifer entſtand, ſind unzählige Kunſtwerke aller Gattung nachgemacht und für echt antik verkauft worden, aber vor allen Dingen natürlich geſchnittene Steine, die bei ihrer Kleinheit viel ſchneller und maſſenhafter von den Fälſchern geliefert werden konnten, als Gefäße oder gar Statuen. Sehr geſchickte Künſtler haben damals ein lohnendes Gewerbe daraus gemacht, für die Antikenhändler zu arbeiten, und es gehört oft ein außerordentlich geübtes und gebildetes Auge dazu, eine echt alterthümliche von einer nachgemachten Gemme zu unterſcheiden. Die griechiſche Kunſt hat auch in der Edelſteinſchneiderei das Bewunderungswürdigſte geleiſtet. Aber freilich, es fehlte ihr auch nicht an Aufgaben. Denn nicht nur, daß jeder einigermaßen wohlhabende Mann eine Gemme als Siegelſtein beſitzen wollte, die nicht etwa wie bei uns ein paar Buchſtaben trug, ſondern auf welcher irgend ein ſchöner Kopf oder eine mythologiſche Darſtellung, ſei es Original, ſei es Copie nach einer berühmten Statue oder einem bedeutenden Gemälde eingravirt war; auch die Cameen fanden in Schmuckgegenſtänden die mannichfaltigſte Verwendung, ſie wurden in Hals- und Armbänder gefaßt, Becher, Miſchkrüge, Leuchter wurden damit verziert; reiche Virtuoſen, die bei den muſikaliſchen Wettkämpfen in Olympia und anderwärts auftraten, erſchienen ſogar mit goldener Lyra, die mit den koſtbarſten geſchnittenen Cameen beſetzt war. Die werthvollſten Edelſteine wurden ſo bearbeitet, namentlich der mehrfarbige Onyx, und eine Fülle vollendeter Schönheit entfalteten die griechiſchen Künſtler auch hier, oft auf dem kleinſten Raume.

Einen herrlichen Onyxcameo, einen der schönsten unter allen, die erhalten sind, und glücklicherweise einen von denen, über dessen Echtheit kein Zweifel sein kann, besitzt die Neapler Sammlung. Es ist der, welchen Sie hier abgebildet sehen, und welchen, wie



Onyxcameo von Athenion: Zeus im Gigantenkampfe.

die Inschrift am untern Rande besagt, ein Künstler Namens Athenion geschnitten hat. Die Sage erzählt, wie Sie wissen, daß ein Geschlecht von Riesen, die man sich bald rein menschlich, bald mit hundert Armen, bald mit Schlangenleibern statt der Füße vorstellte, von den Göttern bekämpft und ausgerottet worden sei; man nannte sie Giganten. Eine Scene aus dieser Sage, Zeus im Gigantenkampfe, stellt unser Cameo dar. Auf feurigem Viergespann stürmt der Gott heran, mit der Linken auf das Scepter gestützt, die Rechte bereit, den vernichtenden Blitzstrahl zu schleudern. Von dem einen Giganten ist bereits erlegt, was Mensch ist an ihm; die Schlangenleiber leben noch fort und bäumen sich empor; der andere ist noch unverletzt und holt mit einer Keule gegen die heransprengenden Rosse aus. „Die Erfindung des Ganzen", so äußert sich ein Kenner, „die edel und schön gezeichnete Gestalt des Zeus, diese unendlich mannichfaltige Bewegung der Pferde mit

der verſchiedenen Richtung ihrer Füße, die beſtimmte Zeichnung des Nackten am Jupiter und an den Giganten, verbunden mit einer auf's Höchſte getriebenen Vollendung und einer Ausführung im großen, kräftigen Stil, machen dieſen Cameo bewundernswerth und einzig in ſeiner Art. Der Ueberfluß und Reichthum, den man in allen Theilen dieſes Gemäldes bemerkt, beweiſt offenbar, daß dem alten Steinſchneider ein großes Werk in Marmor oder Erz eines der trefflichſten Künſtler ſeiner (oder einer früheren) Zeit zum Vorbilde gedient hat." Angeſichts eines ſolchen Kunſtwerkes wird es einigermaßen begreiflich, wie unter dem Studium geſchnittener Steine das wahre Weſen der helleniſchen Kunſt vor Winckelmann's Seele aufgehen konnte.

Nicht minder Vollkommnes haben aber die Griechen in ihren Münzen geſchaffen, von denen eine große Anzahl erhalten iſt. Bei modernen Münzen iſt man zufrieden, wenn man auf der einen Seite ein leidlich getroffenes Porträt des Souverains, mit oder ohne Lorbeer, auf der andern einen Kranz aus Eichenblättern, einen langweilig ſtiliſirten Adler oder ein ſteifes Wappen mit eben ſo ſteifen Wappenhaltern findet. Wie ganz anders bei den Alten! Der naturaliſtiſche und doch dabei ideale Zug, der die ganze bildende Kunſt der Hellenen durchdrang, ſpricht ſich ſelbſt in dem bildneriſchen Schmucke ihrer Münzen aus guter Zeit aus. Wo irgend ein Adler, eine Eule, ein Löwe als göttliche Symbole dargeſtellt ſind, da haben ſie lebensvolle, naturwahre Formen, nichts ſteif Zurechtgelegtes. Das Beſte aber iſt dann in der Münzprägung geleiſtet worden, wenn eine Gemeinde ihrem Stempelſchneider aufgab, das Tempelbild der am meiſten in ihrer Stadt verehrten Gottheit zum Vorbilde zu nehmen und entweder in ganzer Geſtalt, ſtehend oder thronend, oder wenigſtens den Kopf davon auf ihren Münzen darzuſtellen. Erſt ſeit Alexander dem Großen fing man an, das Porträt des Herrſchers zu prägen.

Sie können ſich kaum eine Vorſtellung davon machen, welche verſchwenderiſche Fülle von Schönheit in dieſen einfachen Münzſtempeln verbreitet iſt. Wenn ſich Ihnen einmal die Gelegenheit bieten ſollte, ein größeres Werk mit Abbildungen antiker Münzen zu durchblättern oder eine Sammlung von Abdrücken zu ſehen, zu Hauſe und in aller Muße, laſſen Sie ſie ja nicht vorübergehen. Will man in öffentlichen Sammlungen ſich darauf einlaſſen, ſo ſieht man in der Regel den Wald vor lauter Bäumen nicht; die Zeit iſt gewöhnlich viel zu kurz, um alle die Schönheit, die dort vereinigt iſt, mit rechtem Bedacht aufzunehmen. Von wie manchem herrlichen Kunſtwerke der Alten, das unwiederbringlich verloren iſt, klingt uns wenigſtens ein leiſes Echo aus einer ſchönen Münze entgegen und belebt die dürftigen Schilderungen der alten Schriftſteller. Ich habe Ihnen hier zwei intereſſante Proben abbilden laſſen.

Silbermünze aus Elis mit dem Kopfe des olympiſchen Zeus.

Silbermünze aus Syrakus mit dem Kopfe der Quellnymphe Arethuſa.

Die erſte Münze iſt in Elis, dem Vororte der olympiſchen Spiele, zur Zeit des Kaiſers Hadrian geprägt. Auf der einen Seite trägt ſie das Porträt dieſes Kaiſers, auf der andern, wie Sie ſehen, einen Kopf des Zeus. Aber von welchem Zeus? Nun, wenn irgend etwas im Stande iſt, Ihnen eine entfernte Ahnung von der „edlen Einfalt und ſtillen Größe“ des olympiſchen Zeus zu geben, den Phidias' Hand gebildet, ſo iſt es dieſe Münze hier.

Denn wenn die Bürger von Elis einen Zeus auf ihre ſtädtiſchen Münzen prägen ließen, ſo durfte der Stempelſchneider kein anderes Vorbild dazu wählen als das Werk des Phidias. Hier iſt nicht das mächtig aufgebäumte Haar der Zeusbüſte von Otricoli, ſondern ſchlicht fließen die Locken am göttlichen Haupte hernieder, leiſe feſtgehalten durch den darumgeſchlungenen Olivenkranz, die innigſte Güte und Milde ſpricht aus dieſem tiefen, ſanftumflorten Auge. Denn der Zeus in Olympia war nicht der zürnende blitzeſchleudernde Gott, ſondern der friedſelige Beſchützer der olympiſchen Feſtſpiele.

Unter allen griechiſchen Münzen jedoch ragen durch höchſte Schönheit die der reichen griechiſchen Colonieen in Unteritalien und Sicilien hervor. Darum habe ich Ihnen noch die Vorderſeite eines Silberſtücks von Syrakus abbilden laſſen. Sie zeigt Ihnen das Haupt der von den Syrakuſern göttlich verehrten Quellnymphe Arethuſa. In edlen Linien iſt das Profil geführt, das üppig gewellte Haar iſt hinten in ein Netz eingeſchlagen, Ohr und Hals iſt mit Goldſchmuck geziert, Fiſche umſpielen das Ganze, um das feuchte Element anzudeuten, welches die Göttin beherrſcht. Welch einen künſtleriſchen Geſchmack muß ein Volk gehabt haben, durch deſſen Hände alltäglich ſolche und ähnliche Geldſtücke gingen?

Sechsundzwanzigſter Brief.

Daß heiße ich überraſchen! Damit ich merke, wie Sie ſogleich in dem zu leben anfangen, wovon ich Ihnen ſchreibe, ſiegeln Sie mir Ihr Briefchen mit einer wahrhaft künſtleriſchen Oblate: ein reizendes weibliches Köpfchen in weißem Relief auf blauem Grunde,

faſt ſo ſchön wie unſere Arethuſa auf der ſiciliſchen Münze. Ich freue mich herzlich über dieſe Aufmerkſamkeit und danke Ihnen dafür. Sie waren neulich im Theater und haben nach langer Zeit wieder Göthe's Iphigenie geſehen, und Ihre Freundin, die mit Ihnen war, iſt, wie Sie mir ſchreiben, ſo ſehr entzückt geweſen von den „plaſtiſchen" Bewegungen der Darſtellerin. Sie meinen doch nun, Sie verſtünden etwas von der Plaſtik; aber was Ihre Freundin eigentlich mit den plaſtiſchen Bewegungen hat ſagen wollen, das iſt Ihnen doch nicht aufgegangen, wiewohl Sie etwas Unbeſtimmtes nachgefühlt haben. Wer weiß, ob Ihre Freundin ſich ſelbſt etwas recht Klares dabei gedacht hat? Es giebt eine Reihe von Kunſtausdrücken, die wir unendlich oft in äſthetiſchen Unterhaltungen hören müſſen, und die das Unglück haben, daß Jeder, der ſie braucht, eine andere Vorſtellung damit verbindet. Subjectiv und objectiv! Was haben dieſe beiden Worte ſchon erdulden müſſen, welche Maſſe von Begriffen iſt ſchon in ſie hineingefüllt worden! Leider ſind es beſonders die Künſtler von Fach, die, ſo wie die Jäger, die Schiffer, förmlich ihren eignen Jargon ſprechen, den kein anderer Menſch verſteht, und von dem ſie ſich auch nicht abbringen laſſen. Als ich kürzlich mit einem bedeutenden Maler über die Parthenonſculpturen ſprach, rühmte ich auch die unendliche Mannichfaltigkeit der Motive in der Gewandung der weiblichen Figuren, während der andere gerade einen großen Mangel von Motiven darin beklagte. Tags darauf fanden wir uns vor den Gipsabgüſſen wieder, und hier entdeckte ich denn, daß er unter Motiv etwas ganz anderes verſtand, als ich. Zu dieſen ſo ſehr mißhandelten Worten gehören nun auch folgende vier: naturaliſtiſch, idealiſtiſch, realiſtiſch, plaſtiſch. Da leſe ich eben in einer trefflichen Aeſthetik: „In der Plaſtik iſt der Naturalismus Curioſität oder Entartung." Ich traue meinen Augen nicht recht! Der Naturalismus iſt ja gerade der höchſte Vorzug der helleniſchen Plaſtik!

Es liegt doch nicht etwa ein häßlicher Druckfehler vor? Nein, Alles in Ordnung. Endlich klärt mich der Zusammenhang auf, daß mein Aesthetiker unter Naturalismus jene häßliche Nachahmung der Wirklichkeit versteht, die andere Leute, wie mir scheint viel richtiger, Realismus, crassen oder platten Realismus nennen. Sie werden, liebe Freundin, mit solchen Ausdrücken in ästhetischen Gesprächen fortwährend in's Gedränge gerathen, wenn Sie sich nicht gewöhnen, eine ganz bestimmte, klare Vorstellung damit zu verbinden, von der Sie nicht abgehen dürfen und die Sie im Nothfall vertheidigen und zur gegenseitigen Verständigung entwickeln können. Lassen Sie mich Ihnen heute dabei ein wenig zur Hand gehen.

Alle Plastik hat einen doppelten Ausgangspunkt; entweder schaut sie ein Ideal und sucht dies in Stoff und Form zu verkörpern, oder sie ergreift die Wirklichkeit und steigert diese zum Ideal. Den ersten Ausgangspunkt nennen Sie getrost idealistisch; ihn nimmt die Plastik bei allen Götterbildern, kann aber dann immer noch verschiedene Wege einschlagen. Wenn die Aegypter ihren Sonnengott als einen Löwen mit aufgesetztem menschlichem Haupte, die Griechen dagegen ihren Apollon rein menschlich als einen herrlichen Jüngling darstellten, so hängt das nicht sowohl mit der künstlerischen, als vielmehr mit der religiösen Anschauung dieser Völker zusammen, wiewohl nicht zu verkennen ist, daß eben gerade die griechische Religion durch ihre rein menschliche Auffassung der Götter die bildende Kunst ungemein gefördert hat. Keine Kunst, die religiöser, und keine Religion, die künstlerischer angelegt wäre, als die hellenische. Wenn aber die Aegypter ihre wunderbaren Mischgestalten auch noch starr und steif nach einem bestimmten Schema bildeten, die Assyrer die ihrigen stilisirten, die Griechen dagegen von vorn herein auch in den rohesten Bildungen doch die lebendige, wahrhaftige Natur wiederzugeben sich bemühten, so hat dies nichts mehr mit der Religion zu thun,

ſondern iſt etwas rein Künſtleriſches, und dieſes geſunde, verſtändige Beſtreben der helleniſchen Kunſt wüßte ich nicht treffender zu bezeichnen als mit dem Namen naturaliſtiſch. In dieſem Sinn enthält das Wort keinen Tadel, ſondern das höchſte Lob. Auch die griechiſche Kunſt hat ja bisweilen, freilich nicht unter ihren Göttern, wunderliche Miſchgeſtalten geſchaffen. Denken Sie an die Kentauren, halb Roß, halb Mann, an die Giganten, halb Mann, halb Schlange, an die phantaſtiſchen Seeungeheuer, die in einen Fiſchſchweif auslaufen, während der Vorderleib bald Stier oder Pferd, bald Löwe oder Panther war. Aber auch ſie ſind ſo naturwahr, die Formen des einen Theiles ſo außerordentlich geſchickt in die des andern übergeleitet, daß der Beſchauer ſich faſt verſucht fühlt, an die Möglichkeit der Exiſtenz ſolcher Geſchöpfe zu glauben, was bei den Sphinxen der Aegypter noch Niemandem in den Sinn gekommen iſt. Nun iſt aber die Kunſt mit dem Naturalismus noch nicht zufrieden; ſie begnügt ſich nicht damit, um einen Apollon zu bilden, irgend einen beſtimmten, jugendlich männlichen Körper mit allen Zufälligkeiten ſeiner individuellen Geſtalt nachzuahmen, ſondern ſie ſchafft frei und ſelbſtändig aus der Phantaſie, aber doch nach den Geſetzen der Natur, eine hoch über die Wirklichkeit erhabene Geſtalt, die von allem Unweſentlichen und Zufälligen gereinigt und befreit iſt, und verleiht ihr durch Handlung, Bewegung, Geſichtsausdruck die der dargeſtellten Gottheit eigenthümlichen Charakterzüge. Dannecker hat von der einen männlichen Figur im Weſtgiebel des Parthenon geſagt, ihre Geſtalt erſcheine wie von der Natur abgeformt, und doch habe man nie im Leben das Glück, ſolchen Formen zu begegnen. Dieſes Wort werden Sie nun leicht verſtehen. Das plaſtiſche Idealbild der helleniſchen Kunſt hat einen idealiſtiſchen Ausgangspunkt, es iſt durch und durch naturaliſtiſch gebildet, aber in einer hoch über die Wirklichkeit erhabenen, idealiſirten Natur.

Polyklet, auch ein großer Bildhauer des Alterthums und ein Zeitgenosse des Phidias, schuf fast gar keine Götterbilder, sondern er bemühte sich ein gewisses Muster des menschlichen Körpers aufzufinden und plastisch darzustellen. Er glaubte es endlich erreicht zu haben in einer kräftigen, ruhigstehenden Jünglingsfigur, die einen Speer auf der Schulter trug. Die Künstler nannten diese Statue den Canon oder die Richtschnur und studirten später die Proportionen des menschlichen Körpers daran, die auf's Feinste darin beobachtet waren. Was meinen Sie wohl, daß Polyklet's Kunst für einen Ausgangspunkt hatte? Nun, einfach einen realistischen. Er knüpfte an die wirkliche Erscheinung an, schuf aber nicht minder idealistisch als Phidias, nur in ganz anderer Weise. Dieser suchte ein geistiges Ideal zu verwirklichen, Polyklet ein körperliches Ideal zu finden, ganz abgesehen von allem geistigen Inhalt.

Stellt die Plastik eine bestimmte, wirkliche Persönlichkeit dar, so schafft sie ein Porträt. Einen Ausgangspunkt, der realistischer wäre, kann man sich nicht denken; der Künstler will ein einzelnes Individuum in seiner ganzen bestimmten Eigenthümlichkeit nachbilden. Und doch, auch der gute Porträtbildner kann und muß idealistisch verfahren. Wie er dies anfängt, kann ich Ihnen nicht besser deutlich machen, als indem ich Sie an die Photographie erinnere. Sollte es Ihnen noch nicht begegnet sein, daß Ihnen eine Freundin eine Photographie von sich zeigte, die etwa zwei oder drei Jahre früher, nein, was sage ich, zwei oder drei Tage früher gefertigt war, und bei deren Anblick Sie verwundert fragten: „Sollst Du das sein?" Und in einem Gipsrelief oder einem Oelbilde, das die Hand eines geschickten Künstlers vor zehn Jahren geschaffen, sind ihre Züge noch heute auf den ersten Blick zu erkennen. Wie erklärt sich das? Die Photographie schafft ein craß realistisches Porträt, mit peinlicher Treue giebt sie die unwesent-

lichſten und vorübergehendſten Züge einer Perſönlichkeit, wie ſie gerade auf dieſer Altersſtufe geſtaltet waren, ja ſogar ungünſtige Zufälligkeiten wieder, die in der augenblicklichen Gemüthsverfaſſung während der photographiſchen Aufnahme ihren Grund hatten. Der Künſtler dagegen ſchafft, und dabei braucht er keineswegs zu ſchmeicheln, ein idealiſirtes Porträt, er lieſt aus den Zügen nur das Weſentliche und Bleibende heraus und vereinigt dies zu einem Bilde, das im Augenblicke, aber eben ſo gut noch nach Jahren ſeine Geltung hat. Die Photographie hat einen eminenten Werth, wo es auf eine treue Abbildung von Gegenſtänden ankommt, ſie hat ſich auch um die Kunſt bereits hochverdient gemacht, indem ſie wohlfeile und correcte Nachbildungen von Stichen, Statuen, Gebäuden lieferte und ſo auch dem Unbemittelten Gelegenheit gab, ſich ein eignes kleines Muſeum anzulegen in der beſcheidenen Form eines Album, und ſie wird im Dienſte der Naturwiſſenſchaften und der Gewerbe ohne Zweifel von einer noch unberechenbaren Bedeutung ſein. Aber ein wahrhaft künſtleriſches Porträt vermag ſie nimmermehr herzuſtellen, und ich bin feſt überzeugt, daß die Zeit nicht mehr fern iſt, wo die wahrhaft Gebildeten unter den Wohlhabenden wieder ein gemaltes Porträt einer Photographie vorziehen werden.

Gelingt es einem Künſtler, ein Bildwerk zu ſchaffen, worin ſich Idee und Form, Seele und Körper durchaus decken, ſo „daß das ganze Innere im ganzen Aeußern völlig und deutlich erſcheint, daß im Leibe nichts gleichgültig und müßig, in der Seele nichts verborgen oder der Ahnung überlaſſen bleibt, ſondern daß Alles klar hervortritt und die Erſcheinung ganz von der Idee durchleuchtet wird", ſo nennt man ein ſolches Bildwerk im beſonderen und engeren Sinne *plaſtiſch*. In dieſer Bedeutung iſt dann das Wort auch auf Leiſtungen anderer Künſte übertragen worden, die dieſelbe Harmonie von Geiſt und Materie, dieſelbe Durch-

dringung und Sättigung von Idealität und Realität zeigen. So nennt man mit Recht viele Gedichte Göthe's plaſtiſch, auch Raphael's Sixtiniſche Madonna hat in demſelben Sinne etwas im hohen Grade Plaſtiſches, von einer Muſik wie in Mozart's G-Moll-Symphonie können Sie ebenfalls ſagen, daß ſie plaſtiſch ſei, in der Redekunſt legen wir Werth auf plaſtiſche Gleichniſſe, der Bau des helleniſchen Tempels hat gewiß etwas Plaſtiſches, ja ſogar von einem Menſchen wie Leſſing dürfen wir ſagen, er ſei eine plaſtiſche Perſönlichkeit geweſen, und einem Meiſter der Schauſpielkunſt wie Devrient wird Niemand plaſtiſche Bewegungen abſprechen. Freilich wird nun gerade wegen dieſer ſcheinbaren Elaſticität des Ausdrucks großer Unfug damit getrieben. Der Eine iſt mit ſeinem plaſtiſch bei der Hand bei Allem, was ihn irgendwie an die claſſiſche Antike gemahnt, der Andere rühmt die Geſtalten in den Erzählungen von Jeremias Gotthelf oder in Fritz Reuter's „Ut mine Stromtid" als plaſtiſch, weil ſie in ihrem Aeußeren, ihren Reden und Handlungen ſo meiſterlich geſchildert ſind, daß man ſie in Fleiſch und Blut vor ſich zu ſehen meint, ein Dritter declamirt gleich über jede leidlich graziöſe Bewegung oder jede theatraliſch herausfordernde Stellung, daß ſie etwas „überaus Plaſtiſches" habe. Ich wäre doch neugierig zu erfahren, was denn eigentlich Ihre Freundin unter den „plaſtiſchen" Bewegungen verſtanden hat. Examiniren Sie ſie doch einmal darüber; wenn Sie meinem heutigen Briefe recht aufmerkſam gefolgt ſind, ſo haben Sie ein Recht dazu!

Siebenundzwanzigſter Brief.

Wir kommen heute zur Malerei, liebe Freundin. Ich weiß, daß Sie ſich ganz beſonders darauf freuen, weil Sie ſich ja ſelbſt in dieſer Kunſt ein wenig verſucht haben. Laſſen Sie mich auch hier wieder, wie bei der Architektur und Plaſtik, mit einem geſchichtlichen Ueberblicke beginnen.

Auch in der Malerei haben zuerſt die Griechen Vollendetes geleiſtet. Es iſt uns zwar nichts mehr von den großen Wandgemälden des Polygnot erhalten, womit dieſer geniale Künſtler, ein älterer Zeitgenoſſe des Phidias, die öffentlichen Gebäude Athens ſchmückte, auch nichts von den Staffeleibildern der ſpäteren großen Maler Griechenlands. Aber wir können uns wenigſtens aus den zahlreichen Wandmalereien der verſchütteten und wieder ausgegrabenen Städte am Veſuv, Herculanum und Pompeji, aus den ſchönen Darſtellungen auf griechiſchen bemalten Vaſen, die man in vielen Städten Italiens, Griechenlands und Kleinaſiens gefunden hat, wohin ſie als Handelsartikel von Athen aus gekommen waren, und endlich aus den herrlichen Moſaikfußböden, beſonders dem ſchönſten Moſaik der Welt, der im Jahre 1831 in Pompeji ausgegrabenen Alexanderſchlacht, eine ſchwache Vorſtellung von der hohen Stufe machen, auf welcher die helleniſche Malerei ſtand. Denn wenn die pompejaniſchen Wandgemälde und die griechiſchen Vaſenbilder von ſchlichten Handwerkern herrühren, wie mögen da erſt die griechiſchen Künſtler gemalt haben! Auch die Beſchreibungen von Gemälden, die wir bei alten Schriftſtellern finden, und ein Blick auf die Bildhauerei der Griechen laſſen uns vermuthen, daß die Malerei hinter den übrigen bildenden Künſten nicht zurückgeſtanden haben wird. Die Alten malten, wie wir, entweder al fresco, d. h. auf den friſchen, naſſen Stuckbewurf

der Wandfläche, oder sie schufen Staffelbilder, die mit Wasserfarben auf eigens dazu präparirten Holztafeln oder auch mit Wachsfarbe (in enkaustischer Manier) hergestellt wurden. Oelmalerei kannten sie nicht; diese wurde erst im Mittelalter erfunden, verdrängte aber dann sehr bald wegen ihrer großen Vortheile die antike Wachsmalerei. Erst in neuerer Zeit ist überhaupt die eigenthümliche Technik der letzteren wieder aufgeklärt worden. Unter den Frescomalern überragte alle anderen Polygnot, dessen berühmteste Schöpfung zwei große Wandgemälde in einer offenen Promenadenhalle zu Delphi waren: die Zerstörung von Troja und die Unterwelt. Unter den Tafelmalern waren die bedeutendsten Zeuxis und Parrhasios, sodann der größte Maler des Alterthums überhaupt, Apelles, der eine Zeit lang Hofmaler Alexanders des Großen war, und endlich sein Zeitgenosse Protogenes. Es würde Ihnen wenig nützen, wollte ich Ihnen erzählen, was wir über einzelne Werke dieser Künstler noch wissen. Was helfen alle Beschreibungen, wo uns die Anschauung für alle Zeiten unwiederbringlich verloren ist? Nur das gefeiertste Werk der antiken Malerei will ich Ihnen noch nennen, weil es im Alterthum etwa dieselbe Stelle einnahm, wie in der modernen Malerei Raphael's Sixtinische Madonna. Dies war die Aphrodite Anadyomene von der Hand des Apelles. Anadyomene bedeutet die Emportauchende; das Bild stellte die Göttin der Liebe in dem Augenblicke dar, wie sie, die doch der Sage nach aus dem Schaume des Meeres geboren war, dem Wasserschooße entsteigt und ihr triefendes Haar mit beiden Händen ausdrückt. So viel man aus den Urtheilen der alten Schriftsteller und den anmuthigen griechischen Epigrammen schließen darf, die sich auf dies Bild beziehen, muß es von hinreißender Schönheit gewesen sein. Von den letzteren wenigstens will ich Ihnen eines in wörtlicher Uebertragung mittheilen. Es lautet:

Als Kypris einſt dem Meeresſchooß entſtiegen war,
Noch rieſelte der weiße Schaum an ihr herab,
Da ſah Apelles ſie, ſchön und begehrenswerth,
Und nicht gemalt, nein, lebend ſtellte er ſie dar.
Mit zartem Finger preßt ſie aus das naſſe Haar,
Geheime Sehnſucht leuchtet aus dem Auge ihr,
Und wie ein reifend Aepfelpaar der Buſen ſchwillt,
Athene ſelbſt und Hera werden nun geſtehen:
O Zeus, wir unterlagen beide in dem Streit.

Die letzten beiden Zeilen beziehen ſich natürlich auf die bekannte Sage vom Urtheile des Paris. Das Bild ſtand urſprünglich in einem Tempel auf der Inſel Kos, wurde aber ſpäter vom Kaiſer Auguſtus, wie ſo viele andere Kunſtwerke, nach Rom gebracht.

Nachdem in den Umwälzungen der Völkerwanderung die Künſte des Alterthums zu Grunde gegangen und Barbarei und Geſchmackloſigkeit an ihre Stelle getreten war, mußte, als die politiſchen Wogen ſich wieder ebneten, auch die Malerei geradezu wieder von vorn anfangen, wozu auch weſentlich der Umſtand beitrug, daß man überall, wo ſich noch Denkmäler antiker Kunſt fanden, dieſelben nur als Erinnerungen einer heidniſchen Zeit betrachtete und ignorirte, wenn man ſie nicht im fanatiſchen Glaubenseifer zertrümmerte. Dies rächte ſich ſo, daß eine Reihe von Jahrhunderten dazu gehörte, ehe die Malerei aus den ſtarren Formen der byzantiniſchen Kirchenmalerei ſich herausarbeitete und eine ſelbſtändigere Geſtaltung gewann. Konſtantinopel war als Sitz des römiſch-chriſtlichen Kaiſerthums auch lange Zeit hindurch der einzige Sitz der byzantiniſchen Kirchenmalerei geweſen. Ihre wahre Heimath und Blüthe ſollte dieſe Kunſt aber in Italien finden, und dieſes Aufblühen ging auch hier wie in der Plaſtik mit dem wieder erwachenden Studium der antiken Kunſtwerke Hand in Hand. Schon im 15. Jahrhundert waren beſonders in der toskaniſchen und umbriſchen Schule und außerdem durch

manche eigenartige Künstlererscheinung, wie Fiesole, die Wege für den neuen Aufschwung geebnet worden. In das 16. Jahrhundert aber fällt das goldene Zeitalter der modernen Malerei, und die größten Meister reihen sich in dieser unvergleichlichen Epoche eng aneinander.

Es sind vier Schulen, in denen alle die großen Maler dieser Zeit zusammenstehen, die der Florentiner, der Römer, der Lombarden und der Venetianer. Der große Stifter der Florentiner Schule, an den sich eine Menge von Schülern anschloß, war Lionardo da Vinci, 1452—1519, eine jener glücklichen Erscheinungen, welche die Natur mit allen denkbaren menschlichen Vollkommenheiten ausgestattet hatte, ebenso ausgezeichnet als Gelehrter, Dichter, Ingenieur, wie als vielseitiger Künstler. Mit vollendeter Meisterschaft beherrschte er die Form, die großartige nicht minder, wie die anmuthige; von größter Sorgfalt sind die Conturen, von zartem Schmelz das Colorit, voll Leben und Geistestiefe der Ausdruck seiner Gestalten. Sein berühmtestes Werk — brauche ich es Ihnen noch zu nennen? Hundertmal haben Sie den vortrefflichen Stich Raphael Morghens bewundert, den dieser Künstler nach dem Abendmahle Lionardo's, welches sich im Speisesaale der Dominicaner zu Mailand befindet, gefertigt hat, hundertmal schon sind Sie versunken gewesen im Anschauen dieses einzigen Bildes. „Einer unter Euch wird mich verrathen!" Dies Wort ist eben über die Lippen des Herrn gegangen und hat eine tiefe, leidenschaftliche Bewegung im Kreise der Jünger hervorgerufen, die in den wunderbar schönen Köpfen und namentlich auch in den Händen der einzelnen Gestalten zum mannichfaltigsten Ausdrucke kommt. Neben Lionardo steht Michel Angelo, den Sie nun schon als Bildhauer und Architekten kennen, als Mitbegründer der neuen Zeit. Derselbe kühne und gewaltige Geist, der seine architektonischen Entwürfe und plastischen

Werke erfüllte, lebt auch in den großen Gemälden, die er schuf, namentlich in seinen großen Fresken. Er hat in der Malerei das Vollendetste geleistet, wiewohl er sich selbst, wie Sie sich erinnern, in der Bildhauerei für größer hielt.

Als der Senat von Florenz den Rathhaussaal mit einem Wandgemälde aus den Kämpfen der Republik schmücken wollte, wurden Lionardo da Vinci und Michel Angelo mit Entwürfen dazu beauftragt. Der erstere stellte in seinem schönen Carton ein Reitergefecht um eine Fahne dar; allgemeines Aufsehen aber machte der Carton des Michel Angelo: er hatte die Scene gewählt, wie eine Schaar florentinischer Soldaten, die sich eben mit Baden vergnügt, plötzlich vom Feinde aufgeschreckt wird. Die Meisterschaft in der Darstellung der schwierigsten Körperbewegungen und Verkürzungen machte außerordentliches Aufsehen, und von weit und breit kamen die Künstler Italiens herbeigeströmt, um dieses Wunderwerk zu studiren. Leider sind beide Cartons verloren gegangen, und nur durch unzuverlässige Kupferstiche ist eine ungefähre Idee davon zu erhalten. Das eigentliche Meisterwerk Michel Angelo's, welches zu bewundern auch unserer Zeit noch gestattet ist, sind die berühmten Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle in Rom, ohne Zweifel das großartigste Denkmal der Malerei überhaupt. Es sind darin, auf den Messias hindeutend, Propheten und Sibyllen, sowie eine Reihe von Erzählungen des alten Testaments, die Vertheilung der Himmelskörper, die Erschaffung Adams, die eherne Schlange, Goliath, Judith und Esther, dargestellt; alle Figuren zeichnen sich durch eine Hoheit und Erhabenheit aus, wie sie kein anderer Maler wieder zu erreichen im Stande gewesen ist und kein Beschauer je zu erschöpfen im Stande sein wird. Lassen Sie sich, wenn Sie die Kupferstiche vor sich liegen haben, nicht zurückschrecken durch den Ernst in diesen Gestalten, der für das weibliche Gemüth manchmal etwas Furchtbares

haben mag. Verſenken Sie ſich in das Weſen dieſer Propheten und Sibyllen, die in ihrer Bruſt das kommende Geſchick tragen, weil ſie mit tiefſtem Gefühl für die Schäden der Gegenwart und die Sündhaftigkeit ihres Geſchlechts den reinſten Willen und die ſtärkſte Kraft vereinen, einen beſſeren Zuſtand herbeizuführen.

Im hohen Alter übernahm Michel Angelo den Auftrag, das jüngſte Gericht an der Altarwand der Sixtiniſchen Kapelle zu malen. Raphael war bereits als glänzendes Geſtirn am Kunſthimmel aufgegangen, und ſein Ruhm ſpornte Michel Angelo's Genie, Etwas zu ſchaffen, was Allen, ſelbſt dem berühmten Nebenbuhler, unmöglich ſei. So entſtand ſein jüngſtes Gericht, und es iſt in der That darin ein ſo dämoniſcher und titanenhafter Geiſt entfeſſelt, eine ſolche Kenntniß des menſchlichen Körpers, eine ſolche Meiſterſchaft in den ſchwierigſten Wendungen deſſelben bewieſen, daß man aus dieſem Grunde lange Zeit dieſes Bild als ſein beſtes überhaupt gelten ließ. Man vergaß eben, daß nicht der Ausdruck maßloſer, ſtürmiſcher Leidenſchaften, nicht die wiſſenſchaftliche Gelehrtheit und die Ueberwindung auffallender Schwierigkeiten das Haupterforderniß eines großen Kunſtwerkes ſind, ſondern daß ruhige, maßvolle Schönheit ihnen ſtets voranſteht, und dieſe hat er eben hier ſeinem Streben nach dem Ungeheuren und noch nicht Dageweſenen geopfert. Darum wurden auch ſeine Nachahmer, die den Werth ſeiner Leiſtungen bloß in kühnen Gedanken und in der Darſtellung ſchwieriger Stellungen ſuchten, bald bloße Manieriſten, und die florentiniſche Schule verfiel am ſchnellſten.

An der Spitze der römiſchen Schule ſtand der größte Maler aller Zeiten und Völker, Raphael Sanzio aus Urbino. Raphael war von der Natur zum Maler geſchaffen. Mit Recht läßt Leſſing in ſeiner Emilia Galotti dem Maler Conti ſagen: „Meinen Sie, Prinz, daß Raphael nicht das größte maleriſche Genie geweſen wäre, wenn er unglücklicherweiſe ohne Hände wäre

geboren worden?" Was als das Wunderbarste in seiner ganzen Erscheinung gelten muß, das ist jene vollkommene Harmonie aller geistigen Anlagen, in welcher keine Seite besonders hervortritt, sondern alle Seiten im edelsten Gleichmaß in einander fließen. In seinen Werken begegnet uns wieder jene „edle Einfalt und stille Größe", welche die Blüthezeit der hellenischen Kunst charakterisirt. Raphael ging aus der umbrischen Schule hervor, wandte sich später nach Florenz, wo auch ihn, wie so viele andere Künstler, die Cartons Lionardo's und Michel Angelo's zu begeistertem Studium hinrissen, und folgte endlich im Jahre 1508 dem Rufe des Papstes Julius II. nach Rom. Seine Thätigkeit in Rom bildete denn nun auch die Epoche seiner höchsten Meisterschaft. Zunächst bekam er den Auftrag, die Gemächer (stanze) des Vatican mit Gemälden zu schmücken, und so entstanden seit 1508 die berühmten Raphaelschen Stanzen, die Sie gewiß schon oft in guten Stichen gesehen haben. Die schönsten darunter und zugleich diejenigen, die Raphael wirklich zum größten Theile mit eigner Hand ausführte, sind die Disputa, eine Versammlung von Kirchenvätern und Bischöfen unter dem Schutze Christi und des heiligen Geistes, die Schule von Athen, eine Versammlung von Philosophen des Alterthums, in ihrer Mitte Platon und Aristoteles, der Parnaß, Apollon von den Musen und berühmten Dichtern alter und neuerer Zeit umgeben, und die vier Gestalten der Theologie, Poesie, Philosophie und Justitia. In den späteren seit 1511 geschaffenen Stanzen, der Befreiung Petri aus dem Gefängnisse, Attila vor Rom und andern, tritt mehr und mehr die Hand der ausführenden Schüler hervor. Mit Aufgaben überhäuft, mußte sich Raphael allmählich darauf beschränken, nur die Cartons zu den Gemälden zu entwerfen. Neben den Stanzen stehen an zweiter Stelle die zehn Tapeten, zu denen Raphael von 1513 an im Auftrage Leo's X. die Cartons entwarf, und die dann zu einer

Wandbekleidung der Sixtiniſchen Kapelle in Flandern gewebt wurden. Sie ſtellen die bedeutendſten Momente der Apoſtelgeſchichte dar. Erinnern Sie ſich nicht, jene koſtbaren Bilder, den Tod des Ananias und die Predigt des Paulus in Rom geſehen zu haben? Bloß von Raphael entworfen und von ſeinen Schülern ausgeführt iſt auch die ſogenannte „Bibel Raphael's", eine Reihe von Scenen des Alten Teſtaments, welche die Loggien des Vatican ſchmücken, und die herrliche Fabel der Pſyche an der Decke der Villa Farneſina.

Durch reinſte Lieblichkeit und den Ausdruck bald der holdeſten Jungfräulichkeit, bald edler, mütterlicher Würde ſind beſonders die zahlreichen Madonnenbilder Raphael's berühmt; er hat deren in ſeinem Leben etwa fünfzig geſchaffen. Die Krone von allen iſt unſtreitig ſeine Sixtiniſche Madonna, urſprünglich das Altarbild der Kirche S. Siſto zu Piacenza, jetzt die Perle der Dresdner Gemäldeſammlung. Sie ſteht einzig da durch die hehre Majeſtät im Antlitz, wie ſie der Idee einer Himmelskönigin und der Mutter des Weltheilandes entſpricht, vereint mit dem Ausdruck der Zartheit und Demuth der Erdenjungfrau, welche, im Vollglanz des Himmelslichtes und umringt von den ſie preiſenden Engelchören, es kaum faſſen kann, ſo hoher Gnade gewürdigt zu ſein. Mit derſelben genialen Auffaſſung hat Raphael das Jeſuskind in kindlicher Grazie und Leichtigkeit, aber ohne kindiſche Nachläſſigkeit, vielmehr mit einem Ernſt und einer Geiſtigkeit in den Zügen dargeſtellt, als würde das Gemüth ſchon jetzt vom Gedanken der Erlöſung des Menſchengeſchlechts bewegt. In gläubiger Inbrunſt und Zuverſicht kniet der heilige Sixtus nieder, um als oberſter Hirt Fürbitte einzulegen für ſeine Gemeinde, er richtet, der Erhörung gewiß, den Blick feſt auf die himmliſche Erſcheinung, während die heilige Barbara mit jungfräulicher Schüchternheit, wie vom Himmelsglanz geblendet, nach unten blickt, als wolle ſie der

harrenden Menſchheit das nahende Glück, von deſſen Gegenwart ſie beſeligt iſt, verkünden. Die zurückgeſchobenen Vorgänge, welche das Bild auf beiden Seiten begrenzen, tragen nicht wenig dazu bei, die Mutter mit dem Kinde wie eine aus Himmelsglanz geheimnißvoll hervorbrechende Offenbarung erkennen zu laſſen, und auf das ſchönſte wird das Bild nach unten abgeſchloſſen durch die beiden lieblichen Engelknaben, welche auf die leichte Brüſtung ſich auflehnen, wartend auf die Ankunft der ſanft herabſchwebenden Gruppe.

Statt der zahlreichen übrigen Madonnenbilder, die Sie oft in Stichen ſehen können, der Madonna della sedia, der Vierge aux candelabres, der belle jardinière, der Madonna di spazeggio und andern, habe ich Ihnen lieber eine der ſeltener abgebildeten aus der ſpäteren Zeit des Meiſters zeichnen laſſen. Es iſt die Madonna Franz' des Erſten im Louvre zu Paris, die Raphael 1518 für den König von Frankreich malte. Aber auch an ihr können Sie die Feinheit, Anmuth und Lieblichkeit der Linien und Formen, die vollendete Harmonie der Geſtalten, die zu einem wohlklingenden Accord verſchmelzen, den ſeligen Frieden und die göttliche Heiterkeit erkennen, welche auf allen Raphael'ſchen Compoſitionen ruht. Das Chriſtkind hat ſich aus ſeiner Wiege erhoben, und ſeine Mutter, mit zärtlicher Sorgfalt, mit verehrungsvoller Liebe halb knieend zu ihm ſich niederbeugend, iſt im Begriff, es zu empfangen und in die Arme zu nehmen. Der heilige Joſeph ſchaut mit väterlicher Freude in ſtiller Betrachtung auf die ſeiner Obhut Anvertrauten, er ſteht beſcheiden im Hintergrunde. Im Vordergrunde aber kniet Eliſabeth, die Hände des kleinen Johannes zur Anbetung des göttlichen Kindes faltend, und während der eine der beiden Engel Blumen über das Chriſtuskind ſtreuet, das ja der Menſchheit eine neu aufblühendes Leben zu bringen beſtimmt iſt, faltet der andere Engel die Hände über der Bruſt und ſchaut voll innerer Freudigkeit ſich um, als wollte er ſprechen: „Kommt

Alle und ſehet!“ Alle Bewegung, Handlung, Aufmerkſamkeit der Perſonen concentrirt ſich auf das Jeſuskind; dieſes bildet den Mittelpunkt des Gemäldes und mit der Mutter, die es aufhebt und in ihre Arme zu ſchließen im Begriff ſteht, die bedeutendſte Gruppe. Nach dem Geſetz der Zweitheilung entſpricht dieſer Gruppe eine zweite, Eliſabeth mit dem Johanneskinde, die in ihrer beſcheidenen Situation die beiden Hauptperſonen um ſo mehr hervortreten läßt. Wiederum ſteht der Eliſabeth auf der linken Seite Joſeph auf der rechten Seite gegenüber und bringt zu den Frauen und Kindern die würdige Mannesperſönlichkeit, zu der anbetenden Verehrung die betrachtende Freude. Und der Figur Joſeph's entſpricht wieder auf der andern Seite der Engel mit den Blumen, und der zweite Engel kommt in die Mitte, den beſcheidenen Hintergrund bildend für das vor ihm ſtehende Chriſtkind. Das iſt vollendete Compoſition: die edelſte Einfachheit in der Zuſammenſtellung, und doch welch' ein reiches Leben voll idealer Wahrheit!

Auch in der Porträtmalerei behauptet Raphael einen hervorragenden Platz. Sollten Sie nie die berühmte Frauengeſtalt abgebildet geſehen haben, die man gewöhnlich mit dem Namen der Fornarina, der Geliebten Raphael's bezeichnet, oder das reizende Bruſtbild eines Jünglings, welches für das Selbſtporträt des Künſtlers gilt? — Nach Raphael's Tode übernahm den künſtleriſchen Nachlaß des Meiſters ſein Lieblingsſchüler Giulio Romano 1492—1546, der ſchon bei Lebzeiten Raphael's die Fabel der Pſyche gemalt hatte, und brachte die noch unvollendeten Arbeiten zur Ausführung. Er iſt auch als ſelbſtändiger Meiſter berühmt geworden; beſonders zogen ihn die heiteren Regionen der griechiſchen Mythologie an.

Der vorzüglichſte Meiſter der lombardiſchen Schule iſt Antonio Allegri 1494—1534, von ſeiner Vaterſtadt gewöhnlich Correggio genannt. Er war vor Allem Meiſter in der

Darstellung des Affects, der sinnlichen und geistigen Erregung. Schmerz und Wonne, Wehmuth und Entzücken hat er mit bewundernswürdiger Vollendung dargestellt. Dabei entdeckte er eigentlich erst den eigenthümlichen Reiz des Lichtes im Colorit und erzielte durch Reflexe und Helldunkel eine bis dahin ungeahnte Wirkung. Endlich wandte er auch die Verkürzungen mit der größten Virtuosität an. Freilich vernachlässigte er in diesem dreifachen Streben nicht selten die Hoheit und den Adel, ja selbst die Correctheit der Formen und die schöne, harmonische Anordnung der Gestalten. Unter seinen Wandgemälden sind die bedeutendsten die Malereien in den Kuppelgewölben der St. Johanniskirche und des Domes in Parma. In dem letzteren war es namentlich, wo er durch seine Verkürzungen alle Schranken der Kunst in kecker Weise durchbrach. Hier ist jede Erinnerung an den gegebenen architektonischen Raum beseitigt; man meint nicht in eine geschlossene Kuppel, sondern in den freien Aether emporzublicken; die Gestalten schweben aufwärts, aber man sieht von ihnen nur die unteren Partieen, Oberkörper und Gesicht ist oft in geradezu unschöner Verkürzung behandelt. Von den Staffeleibildern Correggio's besitzt wohl die Dresdner Gallerie die beiden bedeutendsten, die büßende Magdalena, die freilich nichts von einer Büßerin hat, und die hochberühmte heilige Nacht, die Geburt des Christkindes. Das biblische Wort: „Und das Licht schien in der Finsterniß" hätte nicht schöner dargestellt werden können; ein heller Glanz geht von dem neugebornen Kinde aus, die Eltern nehmen Theil an dem Lichte, während die Hirten im Halbdunkel in ein entzücktes Anschauen versunken sind und der letzte Strahl der Sonne am schwarzen Saume des Gebirges erlischt. Die Schule des Correggio verfiel in die ärgste Manier. Die Schüler wollten den Meister in seinen Lichteffecten, seinen Verkürzungen noch über-

bieten, und was bei ihm naive Anmuth gewesen war, das wurde bei ihnen zur süßlichen Ziererei.

Der erste große Meister der venetianischen Schule ist Tizian, der in seinem fast hundertjährigen Leben, 1477—1570, eine Fülle der prächtigsten Bilder geschaffen hat. Die eigenthümliche Stärke Tizian's und seiner Schule beruht in der energischen Schönheit der Farben und zwar der Localfarben; bei Correggio ist es das Verhältniß der Farben untereinander, ihre zarte feine Abstufung, wodurch das Colorit so zauberhaft auf uns wirkt. Dabei sind die Venetianer im Gegensatze zu allen übrigen Malern ihrer Zeit Realisten. Nicht große Gedankentiefe erfüllt ihre Werke, sondern sie gehen in naiver Lust des Daseins von der lebensfrischen Wirklichkeit aus und verklären sie allerdings zu hoher, idealer Schönheit. Das menschliche Leben in seinen glanzvollsten heitersten Momenten darzustellen, in sich befriedigt, in der Gesundheit und Fülle seiner sinnlichen Existenz, dies ist dem Meister Tizian vorzüglich gelungen. Aber Sie dürfen nicht glauben, daß es ihm an Charakteristik fehle. Gleich eins seiner frühesten Gemälde, der Zinsgroschen, ebenfalls eine Zierde der Dresdner Galerie, zeigt eine sehr schöne Charakteristik des Heilandes, wie er, unbeirrt von der Arglist des Fragenden, fest und ruhig, voll majestätischer Würde und in derselben doch die herablassende Milde nicht verleugnend, die treffende Antwort ertheilt: „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gotte, was Gottes ist!" Auch von den Madonnabildern und den mythologischen Darstellungen Tizian's besitzt das Museum Dresdens zwei wahre Perlen, die Madonna, der sich demüthig eine Jungfrau naht, welche Petrus heranführt, und jene herrliche, auf einem Ruhebett leicht und edel hingegossene Frauengestalt, welche ein Amor bekränzt, während ein junger Mann zu ihren Füßen die Laute spielt. Sie kennen sie gewiß unter dem Namen der Venus Tizian's. Unter den

Sorrowful is every figure, even he who thinks me. She his relentless trajectory cut by fatal, accidental navigable, Ego, Ego, Ego

die übrigen Schulen Italiens verfielen, mit Paolo Caliari, nach seiner Vaterstadt Verona gewöhnlich Paul Veronese genannt, 1528—88, der in behaglicher Breite und Mannichfaltigkeit das Leben der Zeit und der reichen mächtigen Stadt, der er angehörte, zur Darstellung brachte, mit Tizian'scher Frische und Freude am Dasein. Seine Anbetung der Könige in der Dresdner Galerie ist in ihrer frischen Lebensfülle, ihrer harmonischen Anordnung, ihrem prachtvollen Colorit eine meisterliche Leistung. Besonders gern nahm Veronese reiche, prunkvolle Gastmähler zum Vorwurfe, in denen Alles den Vollgenuß des Daseins feiert, ohne doch Sitte und Ceremoniell zu verleugnen. Das größte und berühmteste dieser Gastmähler ist die Hochzeit von Cana, ursprünglich für das Refectorium des Klosters S. Giorgio maggiore in Venedig gemalt, jetzt im Louvre befindlich. Das Gemälde ist 30 Fuß lang, 20 Fuß hoch und die Zahl der auf dieser Fläche von 600 Quadratfuß dargestellten Personen beträgt 130. „Das freudigste, höchste Fest des Erdenlebens mit einem Aufwand, einer Herrlichkeit, wie sie damals nur Venedig zu bieten vermochte, war hier mit vollendeter Meisterschaft geschildert, und es begreift sich die freudige Aufregung, welche die Kunde von diesem Colossalgemälde in Venedig verbreitete. War es doch eine Verherrlichung der Stadt selbst oder ihres Patricierthums, welches leibliches Behagen mit edler Würde, Stolz mit Anmuth, Prachtliebe mit feinen Sitten zu vereinigen wußte, ein großes glückliches Geschlecht, vom Künstler erfaßt und abgespiegelt in den glücklichsten Stunden des Daseins! Selbst Tizian soll von diesem Werke Paolo's im höchsten Grade entzückt gewesen sein und den Meister, als er ihm auf der Straße begegnete, wie einen Sohn umarmt haben."

Achtundzwanzigster Brief.

Im Norden hat die Malerei vorzüglich in Deutſchland und den Niederlanden geblüht, ohne jedoch die Höhe der italieniſchen zu erreichen. Hatte doch die gothiſche Architektur, wie Sie ſich, liebe Freundin, erinnern, der Malerei die Wandflächen entzogen und ſie auf Miniatur- und Tafelmalerei beſchränkt. So mußte ihr nothwendig der Sinn für das Große und Bedeutende abhanden kommen, ſie mußte mehr zu einer feinen Detailbehandlung geführt werden. Hemmend zugleich war auch für die größten Geiſter der Mangel an großen monumentalen Aufgaben. Welch ein Abſtand zwiſchen der reichen und kunſtſinnigen Ariſtokratie einer italieniſchen und dem ſpießbürgerlichen Magiſtrat einer deutſchen Stadt des 15. Jahrhunderts! Deutſchland beſaß keinen Mäcen wie Julius II., keinen Leo X.; Kaiſer Maximilian hatte für Albrecht Dürer keine andere Aufgabe, als die, ihm einen Degenknopf zu malen, und während Venedig dem deutſchen Künſtler einen Jahrgehalt von 200 Ducaten bot, trug ihm Nürnberg, ſeine Heimath und die Stätte ſeiner Wirkſamkeit, in 30 Jahren nicht einmal für 500 Gulden Arbeit auf! Dazu kam endlich, daß die Malerei im Norden durchaus unter die Handwerke gehörte und zunftmäßig betrieben wurde. Wie ſollte es da zu einem freien und großartigen Aufſchwunge kommen? Dennoch hat auch die nordiſche Malerei ihre großen Vorzüge, die zwar den Mangel an Adel und Schönheit der Form nie erſetzen können, aber immerhin erfreulich berühren: die unerſchöpfliche Mannichfaltigkeit und die friſche, oft derbe Kraft des individuellen Lebens, die Naivetät, Treuherzigkeit und Innigkeit der Empfindung, und ihr durchaus populäres Gepräge.

Die nordiſche Malerei iſt zwar von den Niederlanden aus-

gegangen, wo bereits am Ende des 14. Jahrhunderts zwei flandrische Maler, Hubert und Johann van Eyck, ihre Begründer waren, hat aber im 15. und 16. Jahrhundert ihre größten Triumphe in Ober- und Mitteldeutschland gefeiert, namentlich in der schwäbischen, der fränkischen und der sächsischen Schule. Zu den ausgezeichnetsten Meistern der erstern Schule gehörte in der ältern Zeit Martin Schongauer oder Schön, 1420—99, der in Ulm thätig war. Später hatte sie ihren Sitz in Augsburg, und hier ist ihr Hauptvertreter einer der edelsten Meister deutscher Kunst, Hans Holbein, 1498—1554. Er war der einzige deutsche Maler, der ähnlich, wie unter den deutschen Bildhauern der Nürnberger Peter Vischer, italienische Einflüsse in sich aufnahm, selbständig verarbeitete und so zu großer Schönheit hindurchdrang.

Seine Hauptschöpfungen sind die acht Bilder der Baseler Passion, 1520—25 entstanden, dramatisch bewegte Compositionen, in denen so recht die Kraft und Tiefe des deutschen Geistes zum Ausdruck kommt, geläutert und verklärt durch die Einflüsse der italienischen Kunst. Längst kennen Sie auch, liebe Freundin, die liebliche Madonna des Baseler Bürgermeisters Meier, jetzt eine der Hauptzierden des Dresdner Museums. Welche Treuherzigkeit und Innigkeit spricht aus diesem Bilde deutschen Familienlebens! Seit 1526 lebte Holbein in England als Hofmaler Heinrich's VIII. Seit dieser Zeit malte er fast nur noch Porträts für den englischen Hof und die Großen des Reiches. Wiederum ist es die Dresdner Galerie, welche auch hiervon eine der schönsten Proben besitzt; es ist das Porträt des Goldschmieds Morett, das neben der Madonna aufgestellt ist. Aus der Zeit des Baseler Aufenthaltes stammt jedenfalls noch Holbein's berühmter Todtentanz, der aber erst 1538 in Lyon in Holzschnitt erschien, eine Composition voll genialer Ironie. Jedes Alter und jeder Stand, Könige

und Fürſten, Biſchöfe, Prieſter und der Papſt ſelber müſſen wollend, nichtwollend den Tanz mitmachen, luſtige Zechbrüder werden vom Gelage, Kinder vom Schooße der Mutter fortgeriſſen. Traurig genug bietet ſich der Tod dem Blinden zum Führer an und führt ihn nun wild über Stock und Stein; den Spieler entreißt er den Krallen des Teufels, den Räuber ergreift er auf friſcher That, er ſtellt ſich vor die Priorin und bietet ſich ihr mit einem Strohkranz auf dem Kopfe zum Bräutigam an; die Königin, die ihn erkennt und die Flucht ergreifen will, reißt er mit Gewalt an ſich, und mit gräßlichem Humor bringt er der Braut, welche ihres Bräutigams harrt, eine Kette von Todtengebeinen.

Die fränkiſche Schule hatte ihren Sitz in derjenigen Stadt, welche auch, wie Sie ſich erinnern, die Hauptwerke der gleichzeitigen deutſchen Sculptur aufzuweiſen hat, in Nürnberg; an ihrer Spitze ſteht, in künſtleriſcher Begabung Holbein weit überlegen, ja, der größte Genius der deutſchen Malerei überhaupt, Albrecht Dürer, 1471—1528. In ſeinen Werken herrſcht ein Reichthum der Erfindung, eine Größe der Auffaſſung, eine Tiefe der Empfindung, eine Wahrheit des Ausdruckes, wie ſie kein zweiter deutſcher Maler dieſer Zeit beſitzt. Aber freilich! Dürer iſt befangen geblieben in den Feſſeln der Form, die Holbein glücklich durchbrach. Gedrückt in ſeinem häuslichen und ſeinem öffentlichen

Leben, in dem engen Kreiſe des Nürnberger Bürgerthums ſich drehend, zu dem er auch dann zurückkehrte, als er das Ausland, Italien und die Niederlande beſucht hatte und ihm dort glänzende Anerbietungen gemacht worden waren, hat er wohl individuelle und charakteriſtiſche, aber ſelten wahrhaft ſchöne und anmuthige Geſtalten geſchaffen. Ich verarge es Ihnen nicht, wenn Sie geſtehen, daß Ihnen Dürer'ſche Holzſchnitte derb und abſtoßend erſcheinen, ja im Gegentheil, ich würde es ungern ſehen, wenn Sie in ein falſches Entzücken darüber gerathen wollten. Es iſt hier unmöglich, von der erſtaunlichen Thätigkeit des Meiſters auch nur andeutungsweiſe einen Begriff zu geben. Vielleicht wird es Ihnen möglich ſein, ſich das vortreffliche Dürer-Album (Nürnberg 1862) zu verſchaffen, das Ihnen unter anderen eine Reihe der originellſten Darſtellungen zur Offenbarung Johannis, eines der früheſten Werke des Meiſters (1498), in vorzüglichen Holzſchnitten bietet. Betrachten Sie aufmerkſam die hier abgebildeten vier apokalyptiſchen Reiter, ein Gegenſtand, der auch von neueren Meiſtern wieder aufgenommen wurde. Der Tod ſtürmt mit ſchrecklichem Angeſicht auf ſeinem mageren, knochigen Gaule einher, unter ihm gähnt die Hölle und verſchlingt, was ſein Roß zu Boden tritt. Die ſündige Menſchheit ſoll vernichtet werden, dazu ſind die übrigen drei Reiter, Peſt, Krieg und Hunger, von Gott ausgeſandt, als Vollſtrecker des Gerichts. Ein Engel weiſt ihnen den Weg. Der erſte Reiter führt den Bogen, der zweite das Schwert, der dritte die Wage; mit unerbittlichem Ernſt ſchauen ſie in die Ferne und ſtürmen auf ihren Roſſen unaufhaltſam vorwärts.

Aus der Geſchichte der Reformation wird Ihnen längſt der Führer der ſächſiſchen Schule, die ihren Sitz in Wittenberg hatte, Meiſter Lucas Cranach, 1472—1553, der treue Freund des ſächſiſchen Kurfürſten Friedrichs des Weiſen und ſeiner Nachfolger, bekannt ſein. Er iſt ohne große Gedankentiefe, aber

von einer barmlosen Bubenstreiche, die keinen Rechten eine weitläufige Geschichte verschuldet hat. Mit übrigen Anhängen der Reformation noch es namentlich auch mit Luther und Melanch-

Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt

thon in freundschaftlichen Beziehungen. Besonders in Altarbildern und in der Porträtmalerei hat er und seine Schule eine merkwürdige Fruchtbarkeit entfaltet. Doch cursiren massenhafte Bilder unter seinem Namen, die nur von seinen „Gesellen" herrühren.

Während in Deutschland im 17. Jahrhundert der 30jährige Krieg tobte und Kunst und Wissenschaft darniederlag, nahm die Malerei in den Niederlanden gerade einen mächtigen Aufschwung. Mehr noch als die deutsche entfernt sich aber die niederländische Malerei vom Idealismus; sie hat einen durchaus realistischen Grundzug und strebt nur nach täuschender Wiedergabe der Natur, der Wirklichkeit. Unterscheiden Sie auch hier wieder zwei Schulen: die holländische und die flandrische. Der Hauptvertreter der ersteren war Rembrandt, 1606—1674, ein Meister von verwegener Kühnheit der Darstellungsweise, die sich bisweilen — denken Sie an den Ganymed der Dresdner Galerie — bis zum Uebermuthe steigerte und Alles, was edle Form und Erhabenheit des Ausdruckes heißt, bei Seite stößt, und rückhaltslos zur gemeinen Wirklichkeit herabsteigt. Der Gründer der flandrischen Schule war Rubens, 1577—1640; sein größter Schüler, den ich gleich noch anschließen will, van Dyck, der „König der Porträtmaler". Rubens hatte sich zwar in Italien durch das Studium Tizian's und Veronese's gebildet; aber dennoch mangelt auch seinen Gestalten der reine Formenadel der italienischen Malerei. In breite, oft derbe Formen ist die Kühnheit, der Thatendrang und die leidenschaftliche Bewegung seiner Compositionen gekleidet, Formen, die aber durch ihr frisches, blühendes Colorit und ihre kecken Lichteffecte bezaubern. Bei der erstaunlichen Productionskraft dieser Meister und der unübersehbaren Masse ihrer Werke würde es wenig fruchten, wenn ich Sie auf Einzelnes aufmerksam machen

wollte; fast jedes größere Museum hat eine ganze Reihe ihrer Bilder aufzuweisen.

Bei ihrer stark realistischen Neigung ist die niederländische Malerei recht eigentlich die Vertreterin der Genremalerei geworden. Scenen aus dem Alltagsleben, oft voll des übermüthigsten Humors, Hochzeiten, Kirchweihfeste, Bauernstuben, Dorfschenken, Gefechte und Schlachten, Seestürme, Landschaften, Blumen- und Fruchtstücke, „Stillleben", Alles dies ist in Tausenden von Bildern von den niederländischen Malern dargestellt worden. Als Hauptmeister der derbkomischen Genremalerei nenne ich Ihnen vor allem die drei Breughel, den „Bauernbreughel", den „Höllenbreughel" und den „Sammetbreughel", Teniers (spr. Tenihrs), Ostade, Brouwer und Jan Steen; als Vertreter des höheren, feineren Genre Terburg, Dow, Mieris und Adrian van der Werff. Unter den Landschaftsmalern nimmt Jacob Ruisdael (spr. Reusdahl) den ersten Platz ein. Welche Behaglichkeit und Lebenslust in diesen holländischen Genrebildern zum Ausdrucke kommt, mögen Sie aus dem folgenden Holzschnitt nach einem Gemälde von Jan Steen: „Eine lustige Gesellschaft" ersehen.

Auch in Spanien hat die Malerei im 17. Jahrhundert in der Schule von Sevilla eine echt südliche Blüthe getrieben. Die spanische Malerei ist natürlich vorwiegend kirchlich; aber während die italienische Malerei sich zu einer freien hochherzigen Verschmelzung christlicher und antiker Anschauungen emporschwang, trägt sie in dem Lande der Inquisition, in dem Lande wo Loyola's Wiege stand, das Gepräge des flammendsten kirchlichen Fanatismus. Daß in diesen auf affectvolle Schilderung berechneten Gemälden nicht die Form, sondern die Farbe vorherrscht, wird Sie nicht Wunder nehmen. Die beiden Hauptmeister der Schule sind Velazquez, zugleich der größte Porträtmaler der Spanier, und Murillo, 1618—1682, in dessen religiösen Bildern die natio-

Eine lustige Gesellschaft.
Nach einer Radirung von Jan Steen.

nale Auffassung „zur reinen Höhe einer leidenschaftlichen, aus dem tiefsten Innern strömenden Gluth verklärt ist, die ebensowohl zarte Innigkeit wie stürmische Begeistrung auszudrücken vermag.“ Murillo ging, wie die Niederländer, von der niedrigen Wirklichkeit aus; Bauern, Kartenspieler, Faulenzer, Gassenbuben hat er in einer Reihe von Bildern geschildert. Und merkwürdig! diese derbe, realistische Art klingt deutlich in seinen Madonnenbildern wieder, und um ein einzelnes Beispiel anzuführen, möchte ich an das Christkind im Schooße der Dresdner Madonna Murillo's erinnern, dem meines Erachtens jeder ideale Zug fehlt. Völlig gereinigt von diesem Beigeschmack und zur innigsten und reinsten Verzückung gesteigert ist aber seine auf Wolken getragene, von Himmelslicht umfluthete Madonna im Louvre in Paris.

Auch Frankreich brachte im 17. Jahrhundert eine Reihe bedeutender Maler hervor, namentlich die beiden Pouſſin und Claude Lorrain, die sämmtlich geistvolle Landschafter waren. Endlich im 18. Jahrhundert gesellte sich noch England hinzu mit einem Genremeister ersten Ranges, Hogarth, der mit schneidender Satire die Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit darstellte. Lichtenberg hat zu Hogarth's Darstellungen höchst witzige Erklärungen geliefert. Im Allgemeinen verfiel auch die Malerei im 18. Jahrhundert. Durch Winckelmann angeregt machte nur Raphael Mengs den einzigen nennenswerthen Versuch zu neuer Erhebung. Doch würde es Unrecht von mir sein, wenn ich nicht noch der liebenswürdigen und anziehenden Malerin Angelica Kauffmann gedenken wollte.

Wenn Sie einmal nach Bregenz kommen, so versäumen Sie nicht, das nahegelegene Dorf Schwarzenberg im Bregenzer Walde zu besuchen und das schöne Altarbild, die Krönung der Jungfrau Maria darstellend, sowie die im Wirthshause „zum Schäfle“ befindliche kleine Galerie, worunter auch das Selbstporträt der Künstlerin

in der Kleidung der Wälderinnen ist, zu betrachten. Schwarzenberg war der Geburtsort des Vaters der gefeierten Künstlerin; sie selber wurde in Chur 1741 geboren, wohin ihr Vater vom Fürstbischof berufen war; denn auch Kauffmann's Malerarbeiten, namentlich die Porträts, wurden sehr gesucht, und die Familie reiste von einem Bischofssitz zum andern. Die Anlagen zum Zeichnen und Malen traten schon sehr früh bei der jungen Angelica hervor, und ihr Vater unterließ nicht, sie durch strengen Unterricht zu bilden. Wiederholte Reisen nach Italien wirkten sehr günstig auf Veredlung des Geschmacks, und bald hatte Angelica solchen Ruf erlangt, daß sie von einem Hofe zum andern zog, um die fürstlichen Personen zu porträtiren. In England traf sie ein schlimmes Mißgeschick, indem ein vorgeblicher Graf Horn aus Schweden, der aber ein gemeiner Betrüger war, als politischer Flüchtling ihr Mitleid zu erregen und ihre Hand zu gewinnen wußte, so daß sie sich mit ihm vermählte. Doch wurde der Böswicht noch zeitig genug entlarvt und die viermonatliche Ehe wieder getrennt. Zuletzt nahm Angelica, nachdem sie sich glücklicher mit dem ehrenwerthen Maler Zucchi aus Venedig vermählt hatte, in Rom ihren bleibenden Aufenthalt, wo sie am 5. November 1807 starb. Angelica Kauffmann war kein bahnbrechendes Genie, aber ein sehr glücklich organisirtes Talent; ihre nach Antiken entworfenen historischen Gemälde sind höchst gelungen, und ihre Porträts waren ausgezeichnet durch eine besondere Grazie; am besten gelangen ihr weibliche Köpfe, da ihr das Zarte, Sanfte, Seelenvolle am verwandtesten war. Wie ihr ganzes Wesen, hatte auch ihre Kunst etwas Jungfräuliches und Graziöses.

Die Einflüsse der zweiten Renaissance, die durch Schinkel der Architektur, durch Thorwaldsen der Plastik zu Gute kamen, machten sich natürlich auch in der Malerei geltend. Hier trat in Carstens, 1754—1798, nach langer Zeit wieder „ein selbständig

ſchaffender Genius und ein echter Künſtler von Gottes Gnaden" auf. Leider war damals von großen Aufträgen al fresco oder in Oel nicht die Rede, Carſtens iſt faſt nur auf Umrißzeichnungen beſchränkt geblieben, in denen aber eine Größe der Idee und ein Adel der Form herrſcht, die damals völlig vereinzelt ſtanden. Das Muſeum in Weimar beſitzt die meiſten ſeiner Werke. Im Anfange des 19. Jahrhunderts erhob ſich, getragen von dem neuerwachten nationalen Bewußtſein, ein glänzendes Dreigeſtirn von Malern: Overbeck, Cornelius, Schadow. Von ihnen nahm aber Overbeck, geb. 1789, bald eine iſolirte Stellung ein; er widmete ſeine Thätigkeit ausſchließlich der Verherrlichung der katholiſchen Kirche, zu der er übertrat, und lehnte ſich überdies in ſeiner Auffaſſung nicht an die Blüthe der italieniſchen Malerei, ſondern an das 14. Jahrhundert an, ſo daß ſeine „Darſtellungen aus den Evangelien" und ſeine „ſieben Sacramente" bisweilen an Fieſole erinnern.

Der größte und gewaltigſte Meiſter deutſcher Kunſt ſeit Albrecht Dürer war Peter Cornelius, 1783—1867. Er wurde nach einem längern römiſchen Aufenthalte 1820 Director der Düſſeldorfer Akademie, 1825 berief ihn König Ludwig nach München, und hier begründete er die Münchner Schule. Schon ehe er nach Rom ging, hatte er — zwei echt nationale Schöpfungen — die Compoſitionen zu Göthe's Fauſt und zum Nibelungenliede vollendet. In München ſtellte er ſodann in den Fresken der Glyptothek das antike Götter- und Heldenthum, in den Loggien der Pinakothek die Geſchichte der chriſtlichen Malerei und in der Ludwigskirche den ganzen Kreis der chriſtlichen Weltanſchauung von der Schöpfung bis zum jüngſten Gerichte dar. Hatte er ſich in den Zeichnungen zum Fauſt und den Nibelungen an Dürer angeſchloſſen, ſo behandelte er die ſpätern Stoffe unter dem Einfluſſe der Antike und Italiens. Im Jahre 1840 folgte er dem Rufe des preußiſchen Königs nach Berlin, um die neu

Digitized by Google

P. Cornelius

zu erbauende Königsgruft mit Fresken zu ſchmücken, und ſo entſtanden denn jene gewaltigen Compoſitionen zum Campo ſanto, in denen er noch einmal die in der Ludwigskirche gelöſten Aufgaben in völlig neuer und weit umfaſſenderer Weiſe behandelte, ohne Zweifel die großartigſte Schöpfung der neuen deutſchen Malerei, die leider Entwurf geblieben iſt. Es war des Meiſters Schwanengeſang. Gewiß wird es Ihnen von hohem Intereſſe ſein, nachdem Sie oben Dürer's Darſtellungen der apokalyptiſchen Reiter geſehen haben, nun denſelben Gegenſtand aus den Cartons für den Campo ſanto kennen zu lernen. In raſender Eile ſauſen die vier Menſchenverderber: die Peſt, der Hunger, der Krieg und der Tod über die Erde dahin, unerbittlich die ſündige Menſchheit vertilgend; hinter ihnen ſchweben unheimlich die Geiſter der Erſchlagenen. Der Krieg in jugendlicher Kraft mit dem Ausdruck furchtbarer Strenge und der Tod mit grinſender Wolluſt die Senſe ſchwingend ſind ganz beſonders eindringliche Geſtalten.

Vortrefflich hat einer der beſten Kunſtſchriftſteller unſrer Zeit, Springer, die Kunſt des Cornelius charakteriſirt: „Cornelius bewegt ſich ausſchließlich in einer erhabenen Welt. Das mächtig Pathetiſche, das übermenſchlich Große, die Gipfel leidenſchaftlicher Erregung, die höchſten Spitzen tragiſcher Empfindung begrüßt er als ſeine wahre Heimath, und ſo vollſtändig erfüllt iſt er von derſelben, daß er keine Geſtalt entwirft, ja kaum eine Linie zeichnet, in welcher er nicht die Größe und Herrlichkeit jener Welt unmittelbar anklingen läßt, welche nicht das Bewußtſein ſeiner großen Aufgabe deutlich wiederſpiegelt. Das Verdienſt, das ſich Cornelius durch das unbedingte Zurückweiſen alles Kleinen und Gewöhnlichen um unſre Kunſt erworben hat, kann nicht laut genug anerkannt werden; es iſt durch das Opfer, daß der Meiſter einſam ſtand, auf Popularität verzichten mußte, nicht zu theuer erkauft ....

Doch auch Cornelius, so scheint es, hat den Mängeln und Irrthümern der Zeit einen Zoll entrichtet. In seinem berechtigten Kampfe gegen das Kleine und Artige hat er die Bedeutung des Einfachen übersehen, häufiger zum Ungewöhnlichen und Eigenartigen die Zuflucht genommen, als es die innere Nothwendigkeit erheischt." In dieser Beziehung hat Cornelius große Verwandtschaft mit Michel Angelo und Albrecht Dürer; auch er hat das Anmuthige und Einfachschöne über dem Hohen und Erhabenen versäumt und oft beinahe absichtlich übergangen, und darum zürne ich Ihnen nicht, wenn Sie die herbe und strenge Art des Meisters abstößt.

Viel populärer als Cornelius ist sein Schüler Wilhelm Kaulbach, geb. 1805, geworden, wiewohl in neuerer Zeit mit Recht ein bemerkenswerther Rückschlag gegen die überschwängliche Bewunderung eingetreten ist, die ihm früher gezollt wurde. Denn das außerordentliche Talent dieses Meisters ist auf Abwege gerathen. Der glänzendste Zug Kaulbach's ist seine satirische Begabung; seine Illustrationen zum Göthe'schen Reinecke Fuchs, in denen er mit genialer Laune menschliche Charaktere in den Thierphysiognomieen zum Ausdruck gebracht hat, sind wohl seine bedeutendste Schöpfung. Mit beißender Ironie hat er auch die Geschichte der neuen „romantischen" Malerei in seinen Fresken an der Münchner Pinakothek persiflirt. Am populärsten ist er geworden theils durch seine großen Wandmalereien im Treppenhause des Berliner Museums, deren sieben Hauptbilder, Homer und die Griechen, die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer vor Jerusalem, der Thurmbau zu Babel, die Zerstörung Jerusalems, das Zeitalter der Reformation, Sie in Stichen gesehen haben, theils durch seine Cartons zu Shakespeare und Göthe, welche in Photographieen zu besitzen, sei es in großem oder mittlerem, kleinem oder „Visitenkarten"-Format, heutzutage ja zum guten Tone gehört.

In der großen monumentalen Leistung Kaulbach's, in seinen

University Canada

Digitized by Google

Die apokalyptischen Reiter

nach P. Cornelius

Berliner Fresken, tritt uns eine glänzende Verirrung der modernen Kunst entgegen, die Kaulbach freilich mit Andern theilt, und auf die ich Sie mit einigen Worten aufmerksam machen muß, weil die große Masse sie womöglich als einen Fortschritt anstaunt und preist. Kaulbach begnügt sich nicht damit, geschichtliche Persönlichkeiten und Ereignisse darzustellen, sondern er möchte „geschichtsphilosophische Ideen verkörpern". Dies widerspricht aber dem innersten Wesen der Sculptur und Malerei; diese Künste können nur Persönlichkeiten, ideale oder reale, und Handlungen darstellen, aber nimmermehr Ideen. Alle die im Reformationsbilde z. B. vereinigten Persönlichkeiten umschlingt kein anderes Band, als daß sie eben dem Zeitalter der Reformation angehörten. Die meisten davon stehen in der Geschichte räumlich und zeitlich weit auseinander, sind im Leben nie mit einander in Berührung gekommen, und doch sind sie hier auf einer Fläche zusammengeordnet. So schön auch manche einzelne Gestalt darunter ist, — alle durchaus nicht — und so geistvoll die einzelnen Gruppen gebildet sind, das Ganze ist gar nicht zu genießen, denn es ist eben kein Ganzes. Trotzdem hat gerade das Bild der Reformation bereits ein paar schwächliche Nachahmungen hervorgerufen, ich meine jene bilderbogenartigen „Ruhmeshallen" der deutschen Befreiungskriege, der deutschen Poesie und Musik, von denen Sie gewiß die eine oder andre am Schaufenster einer Kunsthandlung haben liegen sehen.

Aber, wie schon angedeutet, Kaulbach ist es keineswegs allein, den das Streben nach Bedeutendem und Umfassendem dazu verleitete, der bildenden Kunst Aufgaben zu stellen, die sie ihrer Natur nach nicht leisten kann. Unter Anderm begegnet Ihnen derselbe Irrthum schon an dem Denkmale Friedrich's des Großen von Rauch, und zwar in den Reliefen seines Postamentes. Da stehen auch auf der Rückseite Lessing und Kant im Gespräch mit einander, die doch im Leben einander nie gesehen. Und was haben

dieſe Beiden vollends mit den Feldherren Friedrich's zu ſchaffen? Das Denkmal ſoll augenſcheinlich nicht Friedrich allein, ſondern zugleich ſeinem Zeitalter gelten. Das iſt aber eben ein Unding. Ein Zeitalter läßt ſich nun einmal nicht darſtellen, es iſt etwas Abſtractes, das nicht durch unmittelbare Anſchauung, ſondern nur durch Reflexion aus der Darſtellung gewonnen werden kann. Aber noch vielmehr leidet das Lutherdenkmal Rietſchel's an dieſem Fehler. Hier ſtehen zwar die um Luther gruppirten Geſtalten alle in enger geiſtiger Beziehung zu ihm und zur Reformation, aber im Kunſtwerke hat dieſe Beziehung nicht den leiſeſten Ausdruck gefunden. Denn es genügt doch auf keinen Fall, die Nebenfiguren in gleichweiter Entfernung um die Hauptfigur herumzuſtellen, in ganz äußerlicher architektoniſcher Weiſe, die ihre gute Berechtigung hat, wenn es gilt, vier kleinere Springbrunnen um einen größern oder vier niedrige Obelisken um einen höhern zu gruppiren. Wo Perſönlichkeiten von Geiſt und Leben in einem Kunſtwerke zuſammengeordnet ſind, müſſen ſie nothwendig in Handlung mit einander ſein. Selbſt die Göthe-Schillergruppe in Weimar beſteht eigentlich aus zwei Denkmälern, von denen jedes ſelbſtändig dem Beſchauer zugewandt iſt. Der Kranz, den beide Dichter theilen, indem ihn jeder beſcheiden abzulehnen ſcheint, iſt nur ein Nothbehelf, der ein ideelles Band zwiſchen ihnen herſtellen ſoll; eine Handlung wird nie daraus. Die helleniſche Kunſt bleibt auch hierin die ewige Richtſchnur. Wenn die atheniſchen Bürger die glorreiche Zeit ihrer Perſerſiege in einem Kunſtwerke feiern wollten, ſo errichteten ſie nicht etwa eine Bildſäule des Themiſtokles und ringsherum vier Statuen anderer Feldherren, ſondern ſie ſtellten in einem großen Frescogemälde die Schlacht bei Salamis, die Hauptfiguren darin mit Porträtähnlichkeit, oder in einem ausgedehnten Relief die Schlacht von Platää dar. Wenn ſie die beiden Heldenjünglinge verherrlichen wollten, welche den

atheniſchen Tyrannen getödtet hatten, ſo ſchufen ſie nicht zwei ruhig neben einander ſtehende, dem Beſchauer zugewandte Geſtalten, die etwa mit einem Kranze auftraten, ſondern ſie ſtellten ſie dar, wie ſie beide mit gezücktem Schwert, einer den andern deckend, zum Angriffe ſchreiten. Das iſt eine Handlung! Und ſo hätte die Reformation von Kaulbach nicht klarer und wirkſamer dargeſtellt werden können, als durch ein recht lebensvolles Bild des Wormſer Reichstages oder der Verbrennung der Bannbulle.

Aber auch in der Form iſt Kaulbach allmählich zurückgegangen. Es giebt keinen modernen Künſtler weiter, der in ſolchem Grade ſein eigner Manieriſt geworden wäre, wie Kaulbach; das Charakteriſtiſche ſchwindet immer mehr und weicht allgemein conventionellen Formen, die der Künſtler allerdings mit großer Routine behandelt. In der vielbewunderten Göthegalerie ſind nur wenige Bilder, wie Alexis und Dora, Ottilie und Friederike von Seſenheim, von wirklich reiner Schönheit. Sonſt kehren überall jene ſcharfgeſchnittenen, bisweilen etwas ans Teufliſche ſtreifenden Geſichtszüge wieder, die man nun nachgerade auf den erſten Blick als Kaulbachiſch erkennt. Geſtalten wie die weit über Gebühr geprieſene Lotte oder das Gretchen auf dem Kirchgange, das mit ſeiner ſchnippiſchen Kopfwendung nichts mit dem Göthe'ſchen Gretchen gemein hat, ſtehen knapp auf der Grenze des Schönen. Ein ſarkaſtiſcher Kritiker behauptete ſogar einmal, das beſte Bild der Göthegalerie ſei das Gretchen vor dem Muttergottesbilde, weil — man ihr Geſicht nicht ſehe. Geradezu abſcheulich iſt unter Anderm das Zerrbild in den Fresken des Treppenhauſes in Berlin, welches Friedrich den Großen vorſtellen ſoll.

Von den übrigen Münchner Malern nenne ich Ihnen noch Bonaventura Genelli, 1801—1868, berühmt durch ſeine Umriſſe zu Homer und Dante, und Moritz Schwind, der Ihnen

namentlich durch seine reizenden Compositionen zu dem Märchen von den sieben Raben bekannt sein wird.

Wilhelm Schadow, 1789—1860, wurde als Director der Düsseldorfer Akademie der Gründer einer Düsseldorfer Schule, in der namentlich der Oelmalerei wieder größere Aufmerksamkeit zugewandt, das Detailstudium der Natur liebevoll gepflegt und ein feines Colorit erreicht wurde. Ihr Hauptvertreter unter den Lebenden ist der große Historienmaler Lessing, dessen „Huß vor dem Concil" und „Huß auf dem Scheiterhaufen" Sie kennen. Hier lassen Sie mich diesen kurzen Ueberblick über die Entwicklung der Malerei abbrechen, wiewohl ich Ihnen noch manchen bedeutenden Künstler unsrer Zeit anführen könnte. Suchen Sie genauere Belehrung, so greifen Sie zu Kugler's „Geschichte der Malerei", die 1867 von Blomberg in 3. Auflage wieder herausgegeben worden ist. Vortreffliche Abhandlungen über einzelne Erscheinungen aus der Geschichte der Malerei finden Sie in Springer's kunstgeschichtlichen Bildern, Bonn, 1867 und in Lübke's kunsthistorischen Studien, Stuttgart, 1869.

Neunundzwanzigster Brief.

Ehe wir uns zur Musik wenden, liebe Freundin, lassen Sie mich auch über die Malerei noch einige Bemerkungen allgemeiner Natur anschließen. Die Malerei kann nicht, wie die Plastik, die Dinge so, wie sie wirklich sind, also in ihrer Körperlichkeit darstellen; sondern sie bringt sie nur so, wie sie von einer gewissen Seite, einem bestimmten Standpunkte aus dem Auge erscheinen, auf die Fläche. Die Körperlichkeit geht dabei ganz verloren, die Masse und Schwere wird abgestreift; für die Malerei haben die Dinge nur durch Farbe, durch Licht und Schatten, durch Perspective Bedeutung. Daraus

ergeben sich sogleich eine Reihe wichtiger Folgerungen. Die Plastik ist, wie Sie sich erinnern, vor allem auf die Darstellung der menschlichen Gestalt angewiesen; die Malerei kann, da sie von aller Schwere befreit ist, die ganze Welt des Seienden in den Bereich ihrer Darstellung ziehen. Die Plastik ist auf ruhigere Gestalten beschränkt oder sie nimmt wenigstens, wenn sie bewegte darstellen will, einen Moment der Ruhe heraus, der zwischen zwei Bewegungen liegt; die Malerei greift mitten in das bewegte Leben hinein und nimmt aus der Bewegung selbst einen Moment heraus; in springenden, stürzenden, schwebenden Gestalten, welche die Plastik gar nicht herstellen kann, feiert die Malerei gerade ihre höchsten Triumphe, hier fühlt sie sich in ihrem eigensten Gebiete. Aber auch was die innere, seelische Bewegung betrifft, ist die Malerei daher eigenthümlicherer, augenblicklicherer und heftigerer Erregungen fähig, sie vermag auch die Wechselwirkungen der Innen- und Außenwelt darzustellen, während die Plastik auch hier auf größere Einfachheit, Ruhe und Abgeschlossenheit angewiesen ist. Vor allem erreicht dies die Malerei durch die Darstellung des Antlitzes, insbesondere des Auges. Daher zieht sie auch bekleidete Figuren vor, um die Aufmerksamkeit vom Körper ab auf das Antlitz als den Spiegel der Seele zu lenken, während die Plastik ihre Gestalten gern unverhüllt läßt, weil sie durch die Leibesschönheit als solche wirken will. So nennen wir denn nun geradezu malerisch oder pittoresk alles Individuelle oder Momentane. Wenn Raphael's Sixtina etwas Plastisches hat, so ist der Moses von Michel Angelo durchaus malerisch. Rauhe, zerklüftete Felspartieen halten wir für malerischer, als die Einförmigkeit sanft gewellter Hügel, eine von Epheuranken wild umwucherte Ruine für malerischer, als ein reinliches, neugebautes Haus, das zerrissene Kleid eines Bettlers für malerischer, als einen sorgfältigen, modischen Anzug, die liebliche Verwirrung, die eine trotzige Locke, ein flatterndes Band in den Kopfputz eines Mädchens

bringt, für maleriſcher, als die tadelloſeſte Coiffure — wenn nur in dem ſcheinbar Zufälligen eine gewiſſe Symmetrie waltet, aus dem Mannichfaltigen eine gewiſſe Harmonie herausgefühlt wird.

Die Malerei hat in der Hauptſache drei Darſtellungsmittel. Das eine iſt die Farbe. Es giebt, abgeſehen von den äußerſten Extremen ſchwarz und weiß, drei Grundfarben: blau, roth, gelb. Durch Miſchung der beiden erſten entſteht violett, die beiden letzten geben orange, aus der erſten und dritten wird grün. Jede ſo entſtandene Miſchfarbe fordert als ihren naturgemäßen Gegenſatz die dritte Farbe, die nicht in ihr enthalten iſt. Darauf beruht das ganze Geheimniß der Farbenzuſammenſtellung; grün, die Miſchung aus blau und gelb, verlangt als Ergänzung roth, und ſo kann es nichts Erfreulicheres für das Auge geben, als die rothe Roſe, die im grünen Blätterſchmucke prangt. Raphael's Sixtina wirkt auch durch ihr Colorit ſo grenzenlos wohlthuend und befriedigend, weil meiſt natürliche Farbengegenſätze darin angewandt ſind, in denen die Mannichfaltigkeit immer wieder zur Einheit wird. Eine zweite Forderung iſt freilich die, daß die Farben auch in der Weiſe harmoniſch zuſammengeſtellt ſind, daß blaſſe zu blaſſen, friſche zu friſchen treten, und nicht eine einzelne aus der Umgebung der Uebrigen grell oder ſchreiend hervorſticht. Durch weiter fortgeſetzte Miſchung wird dann erſt jene unendliche Fülle von Farben hergeſtellt, welche bei ihrer Unbeſtimmtheit oft etwas Unerfreuliches und Beunruhigendes für das Auge haben.

Ein zweites Darſtellungsmittel der Malerei iſt die Unterſcheidung von Licht und Schatten. Hochgelegene Theile eines Körpers ſtehen im vollen Lichte, tiefer gelegene Partieen treten in ein Halbdunkel, abgewandte liegen im Schatten. Ein Gegenſtand kann aber auch, wenn er vor einem andern ſteht, dieſem das Licht entziehen; er wirft dann einen Schlagſchatten auf ihn; umgekehrt ſtrahlt von beleuchteten Flächen das Licht zurück, und ſo

entstehen Reflexe. Durch Ineinanderspielen von Licht und Schatten kommt das Helldunkel zu Stande, jene oft so zauberische Beleuchtung, die uns am hellen Tage mitten im Walde umgiebt, die in einer Kirche herrscht, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb' durch gemalte Scheiben bricht", jene Beleuchtung, in der Correggio der erste Meister war.

Da die Malerei nur den Schein der Dinge wiedergeben kann, so muß sie drittens auch die Gesetze der Perspective beobachten und die Dinge in der Größe darstellen, wie sie dem Auge von einem bestimmten Standpunkte aus erscheinen. Ein Haus muß daher auf einem Bilde, wenn es weit zurücksteht, viel kleiner sein als ein Strauch, der sich im Vordergrunde befindet, ein Mann, der vorn am Wege steht, viel größer als der Kirchthurm in der Ferne; eine Straße, eine Allee von Bäumen scheint sich mehr und mehr zu verengern, je weiter sie sich nach hinten erstreckt. Höher befindliche Gegenstände werden von unten in der Verkürzung, tiefer gelegene von oben „aus der Vogelperspective" gesehen. Doch ist es dem Maler bisweilen vergönnt, einen ideellen Augenpunkt zu nehmen, so daß alle Gegenstände eines Bildes, höher und tiefer gelegene, dem Beschauer gerade gegenüber zu sein scheinen. So hat Raphael in der Sixtinischen Madonna die Mutter mit dem Kinde nicht im geringsten verkürzt dargestellt, wiewohl sie über den Figuren schwebt, die der Beschauer gerade vor sich hat. Die entfernteren Gegenstände verschwimmen dem Auge, dürfen daher auch auf dem Bilde nicht genau, sondern nur leicht angelegt, wiedergegeben werden. An einem Baume im Vordergrunde kann man die einzelnen Blätter erkennen, am Horizonte erscheint die Blätterkrone als Ganzes.

Von der Möglichkeit, Alles was da ist, in den Bereich ihrer Darstellung zu ziehen, macht die Malerei den umfassendsten Gebrauch. Sie bewegt sich nicht immer auf den Höhen der Ideal-

ſchöpfung, ſondern ſie ſteigt oft und gern in die Welt der Wirklichkeit herab, nichts iſt ihr zu klein, nichts zu unbedeutend. Zum hiſtoriſchen oder Geſchichtsbilde geſellt ſich das Genrebild, und während das erſtere ein beſtimmtes einmaliges Ereigniß wiedergeben will, begnügt ſich letzteres damit, nur die Art oder Gattung, das Genre dieſes Ereigniſſes, alſo irgend ein beliebiges Ereigniß einer gewiſſen Art darzuſtellen. Das Geſchichtsbild zeigt Ihnen z. B. die Schlacht bei Waterloo, das Genrebild dagegen irgend eine beliebige Schlacht, in der nur gewiſſe Einzelheiten, wie ſie am Ende in jeder Schlacht wiederkehren, in anziehender Weiſe zuſammengefaßt ſind. Keine Scene des gewöhnlichen und alltäglichen Lebens mit all ſeinen Leiden und Freuden, die die Genrebildnerei nicht aufzuweiſen hätte. Ein Kinderſpiel, eine Mutter an der Wiege, Schnitter auf dem Felde, eine luſtige Geſellſchaft beim Wein in einer Laube verſammelt, der Bettler mit ſeinem Kinde, ein Bauerntanz in einer Dorfſchenke, eine Werkſtatt, ein Carnevalsſchwank, ein Leichenbegängniß — haben Sie nicht Alles dies ſchon hundert- und tauſendmal bildlich dargeſtellt geſehen? Auch zahlreiche Gemälde, die ſich gern für hiſtoriſche Bilder ausgeben möchten, kann man getroſt unter die Genrebilder rechnen. Geſchichtlich iſt nur das, was für die Entwicklung der Menſchheit bedeutend geworden iſt. Wie viele „hiſtoriſche“ Bilder ſtellen aber die abgelegenſten Epiſoden, ja ganz anekdotenhafte Ereigniſſe dar! Die freie Natur, als lebensvolles Ganze, mit all ihrem bunten Wechſel von Erde und Waſſer, Berg und Thal, Wald und Flur, Himmel und Wolken, und dies Alles in beſtimmter Gegend, Jahreszeit und Tageszeit zu charakteriſiren oder auch eine gewiſſe Stimmung dadurch auszudrücken, iſt die Aufgabe der Landſchaft. Während in der Plaſtik das Thier mehr als Typus, als Gattung dargeſtellt wird, ohne eigentliche Individualität, ſo kann die Malerei ſelbſt das Thier in charakteriſtiſchen Momenten auf-

faſſen und zum Menſchen, beſonders aber auch zur umgebenden Natur, zur Landſchaft in Beziehung ſetzen. So entſteht das Thierſtück, die Löwenjagd in der Wüſte, die Rinderheerde auf der Weide, die Gemſe auf dem Gletſcher, der Hund als Geſellſchafter des Pferdes im Stalle, der Fuchs auf dem Hühnerhofe und was dergleichen mehr iſt. Aber auch die einzelne Blume oder mehrere derſelben zu einem Strauße zuſammengebunden, der fruchtbeſchwerte Kirſchzweig, Traube, Apfel und Melone haben als Gegenſtände der Malerei ihre gute Berechtigung, wenn ſie nur naturwahr, in anmuthiger Gruppirung und in harmoniſchem Farbenſpiel dargeſtellt werden. Zeuxis malte, ſo wird erzählt, einen Knaben mit Trauben. Als er das Bild fertig hatte und öffentlich ausſtellte, kamen die Vögel, um von den Trauben zu naſchen. Da ſoll Zeuxis ſein Bild wieder vernichtet haben, weil ihm, wie er ſagte, der Knabe mißlungen ſei; denn wäre dieſer eben ſo täuſchend gemalt geweſen, wie die Trauben, ſo hätten ſich die Vögel doch vor ihm fürchten müſſen. Ein anderer griechiſcher Künſtler, Pauſias, der berühmteſte Wachsfarbenmaler des Alterthums, malte ſeine Geliebte Glykera, ein armes Mädchen, das ſich durch Kränzewinden ſeinen Unterhalt erwarb, wie ſie mitten unter ihren Blumen ſitzt und einen Kranz flicht. Gewiß kennen Sie die Geſchichte bereits aus Göthe's zartem und duftigem Gedicht: „Der neue Pauſias und ſein Blumenmädchen" in den römiſchen Elegieen. In dem Bilde des Zeuxis war Genre und Fruchtſtück, in dem des Pauſias Porträt und Blumenſtück mit einander vereinigt. Endlich ſtellt die Malerei ſogar lebloſe und unorganiſche Dinge dar, Wildpret und Geflügel, ein ganzes einladendes Frühſtück, Flaſche und Glas, Leuchter, Schreibzeug und ähnliches. Solche Bilder faßt man unter dem Namen Stillleben zuſammen.

Die Malerei hat verſchiedene Stufen der Ausführung. Der Künſtler kann bei der bloßen Umrißzeichnung ſtehen bleiben,

wie dies faſt ausſchließlich Genelli gethan hat. Und ſollten Ihnen nicht auch des Engländers Flaxman Umriſſe zu Homer und Dante bekannt ſein? Dieſe Art der Darſtellung iſt, da ſie auf Licht und Schatten völlig, auf Perſpective beinahe gänzlich verzichtet und faſt nur die Form betont, der plaſtiſchen Darſtellung, und zwar dem Relief, nahe verwandt. Der nächſte Schritt iſt der, daß der Künſtler den Figuren durch Licht und Schatten Körperlichkeit und Rundung verleiht. Dieſen beiden erſten Stufen ſchließen ſich auch die vervielfältigenden Künſte an, der Holzſchnitt, die Lithographie, der Stahlſtich und der Kupferſtich. Daß die Photographie, die allerdings als Mittel der Vervielfältigung für die Kunſt großen Werth hat, ſelbſt eine Kunſt ſei, glauben wohl bloß manche Photographen. In der eigentlichen Malerei unterſcheidet man Wandgemälde und Staffeleibilder. Die erſtern werden auf den naſſen Stuckbewurf gemalt; ſoviel der Künſtler an einem Tage von dem, was der Maurer aufgetragen hat, nicht bemalen kann, muß Abends wieder herabgeſchnitten und am nächſten Tage durch friſchen Bewurf erſetzt werden. Daher fordert dieſe Art der Malerei eine gewiſſe Raſchheit und Entſchloſſenheit der Ausführung, ſie nöthigt den Künſtler, auf das Große und Ganze Gewicht zu legen, hält ihn davon ab, ſich in ſpielendes Detail zu verlieren und verleiht ſo ſeinen Schöpfungen ein monumentales Gepräge. Den großen monumentalen Aufgaben verdankt namentlich die Münchner Schule ihren hohen Aufſchwung. Eins der ſchwierigſten Probleme der Wandmalerei iſt das, den gegebenen Raum, die Wandfläche, die Kuppel, den Bogen, den Zwickel durch die Compoſition gerade zu füllen; auch beim Sculpturenſchmucke eines Giebelfeldes tritt dieſelbe Aufgabe entgegen. Man darf dem architektoniſchen Gemälde nicht anſehen, daß es mühſelig in den gegebenen Raum hinein componirt, hier gedrängt, dort gedehnt iſt, ſondern das Bild muß, wenn auch nicht den Eindruck erwecken, als ob es

auch ohne den architektoniſchen Raum ſo denkbar wäre, wie es iſt, ſo doch den, als ob beide zu gleicher Zeit dageweſen wären. Für die größten Meiſter ſind die Geſetze der Raumerfüllung in der That nie ein Hinderniß, ſondern eher ein Hebel der Compoſition geweſen. Die Staffeleibilder verlangen und vertragen eine weit größere Durchbildung des Einzelnen; ja bei vielen davon, namentlich bei Miniaturbildern, beruht gerade darin ihr eigenthümlicher Werth. Sie werden entweder mit Waſſerfarben (Aquarellmalerei) oder mit Oelfarbe ausgeführt. Da man eine farbige Fläche als aus lauter unendlich kleinen farbigen Punkten entſtanden denken kann, ſo läßt ſich die aufgeſtrichene Farbe auch durch Zuſammenſtellung von farbigen Steinchen oder bunten Glasſtiften erſetzen, welche, wenigſtens aus der Ferne geſehen, die feinen Uebergänge von Licht und Schatten und von einer Farbe in die andere nicht vermiſſen laſſen. So entſteht das Moſaik. Sie, liebe Freundin, üben dieſe Art der Darſtellung am Stickrahmen; die kleinen Quadrate von Wolle oder Seide oder auch die Perlen, mit denen Sie die Fläche des Canevas überziehen, fallen auch unter den Begriff der Moſaikarbeit. Die durchſcheinenden Glasmoſaiken haben endlich den Uebergang zur Glasmalerei an den Fenſtern hergeſtellt. Denn urſprünglich ſetzte man bunte Glasſtückchen in Bleifaſſung zuſammen; erſt ſeit dem 14. Jahrhundert hat man wirklich angefangen, das Glas mit Farben, die ſich einbrennen ließen, zu bemalen.

Dreißigſter Brief.

Wir kommen zu derjenigen Kunſt, welche die Griechen vorzugsweiſe die Kunſt der Muſen, die „muſiſche“ nannten, zu der ſie jedoch alle diejenigen Künſte rechneten, denen Ton und Rhythmus zu Darſtellungsmitteln dienen: die Tonkunſt, Dichtkunſt und Redekunſt. Erſt bei den chriſtlichen Völkern ward der Name „Muſik“ auf diejenige Kunſt beſchränkt, welche das Schöne in Tönen zur Darſtellung bringt. Lag bei den alten Griechen der Grund, warum ſie die Muſik in ſo umfaſſendem Sinne nahmen, einerſeits darin, daß ſich bei ihnen die Kunſt der Töne noch nicht zu freier Selbſtändigkeit durchgebildet hatte, ſo ſprachen ſie doch damit in fein- und tiefſinniger Weiſe die richtige Anſicht aus, daß auch in der Muſik das menſchliche Geiſtes- und Gemüthsleben eine Sprache gewinnt, daß, wie in ihr die Fülle idealen Lebens ſich offenbart, ſie auch den ganzen vollen Menſchen zu ergreifen und zu edler Menſchlichkeit zu entwickeln vermag. Darum war die Muſik bei ihnen ein weſentlicher Beſtandtheil der Erziehung eines „Freien“.

Das Licht läßt uns die gegenſtändliche Welt erſcheinen in all' ihrer Mannichfaltigkeit und Pracht; aber dieſe bleibt doch als äußerliche Erſcheinung vor uns ſtehen, ſie beſchäftigt mehr unſern Verſtand, als unſer Gemüth. Was wäre die ganze Frühlingspracht, wenn kein Vogelgeſang ertönte, kein Säuſeln in den belaubten Zweigen vernehmbar, keine frohe Thier- oder Menſchenſtimme hörbar wäre! Was wäre die ganze Natur, wenn kein Waſſer rauſchte und plätſcherte, kein Donner rollte, kein Sturmwind ſauſte, kein Feuer kniſterte, wenn keine Bewegung einen Laut von ſich gäbe! Stumm und ſtarr ſtände ſie vor uns da, geiſterhaft ſtill und unheimlich wickelte ſie ihr Leben ab, das kein rechtes volles Leben wäre, weil es unſer Inneres nicht in mittönende Schwingung, nicht in theil-

nehmendes Mitgefühl verſetzen könnte. Mit den Tönen gewinnen die Dinge Lebenszeichen, die ſie uns geben, mit denen ſie an unſere Theilnahme appelliren und aufhören, indifferente Bilder zu ſein. Ein Menſch, der keine Stimme hätte, ſich mir „mitzutheilen", würde mir ewig fremd bleiben; erſt durch die tönende Rede, durch das laute Wort ſchließt er mir ſein Inneres auf, offenbart er mir ſeine Perſönlichkeit.

Der Redner, der nicht blos auf den Verſtand ſeiner Zuhörer wirken, ſondern auch ihr Gemüth erfaſſen, Gefühl und Willen zu lebendiger Theilnahme anregen will, muß zu den muſikaliſchen Mitteln des Tones greifen; er hebt und ſenkt die Stimme, läßt ſie anſchwellen und leiſe austönen, bringt in ſeine Worte einen wohlgefälligen Rhythmus, ſtellt durch den Accent dieſes in Licht, jenes in Schatten und ſtuft Alles zu einem ſchönen Geſammteindruck ab. In der gewöhnlichen Rede, wo es ſich darum handelt, unſere Vorſtellungen, Gedanken, Wünſche, Anliegen auszuſprechen und mitzutheilen, den Verſtand als ſolchen zu Worte kommen zu laſſen, tritt das Tonverhältniß allerdings zurück, obwohl wir gar kein Wort ſprechen können ohne beſtimmte Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche des Tons und keinen Satz ohne Rhythmus. Sobald aber unſere Empfindung erregt iſt und unſer Gefühl zum Ausdruck drängt, wenn von dem, was den Kopf beſchäftigt, auch das Herz voll iſt: dann gewinnen unſere Worte durch Heben und Senken der Stimme, durch das Zeitmaß, durch den Accent, durch Innigkeit und Fülle des Tones ein muſikaliſches Leben und damit eine Eindringlichkeit und Beredſamkeit, die unmittelbar zum Herzen ſpricht. Die „Poeſie" ſelber gewinnt ihre poetiſche Form dadurch, daß ſie Muſik in die Rede bringt; ſie nimmt ferner, um die Wirkung auf das Gemüth zu verſtärken, Geſang und Saitenſpiel zu Hülfe.

So ſehr die plaſtiſchen Künſte in Vortheil ſind durch die

Bestimmtheit und Klarheit ihrer der Außenwelt entnommenen Formen, und so sehr die Dichtkunst der Musik überlegen ist durch den Gedankengehalt, der ihr im Worte zur Verfügung steht: so hat die Musik doch im Ton ein Darstellungsmittel, das gerade darum, weil es im reinen Zeitleben sich bewegt, weil es durch keine Aeußerlichkeit der Körperwelt beschränkt, durch keinen Verstandesbegriff eingeschränkt ist, das Gemüth um so tiefer und sicherer faßt und allein im Stande ist, die geheimsten Regungen und Bebungen unseres Gefühls, dessen inneres Leben sich aller äußeren Anschauung entzieht und durch Worte nicht beschrieben werden kann, zu offenbaren und auf ästhetische Weise zur Anschauung zu bringen.

Wenn die menschliche Rede verstummt, weil der Affect zu stark, zu tief und innig ist, weil das Höchste und Tiefste sich nur ahnen und empfinden läßt, oder auch, weil das Gefühl zu verschämt und zart ist, um sich im Worte preiszugeben: da greift die Menschenseele in die Tonwelt hinein, da nimmt sie zur Sprache der Töne ihre Zuflucht und singt und spielt, wie's ihr zu Muthe ist, oder läßt sich's von Tonkünstlern sagen, die es verstehen, in Tönen zu offenbaren, was ein Menschenherz bewegt und erregt in Freude und Leid, in Glaube und Hoffnung, in Sehnsucht und Liebe. Indem sie nach dem Gesetz des Schönen, das den Tönen eigenthümlich ist, und vermöge ihrer schöpferisch bildenden Phantasie, welche diese Töne in mannichfaltige Verbindungen bringt, sie melodisch aneinander reihet und verschiedene Reihen harmonisch sich verschlingen läßt, — ich sage, indem die Componisten schöne Tongebilde schaffen, stellen sie den Rhythmus und die Harmonie, den Fluß und die Hemmung, die Dissonanzen und Consonanzen des Menschenlebens selber dar. Nicht als ob sie sich hinsetzen müßten mit dem Vorhaben, irgend ein Gefühl oder einen Seelenzustand in Tönen zu malen, oder mit der menschlichen Wortsprache

zu wetteifern: ſie geben ſich lediglich ihrem Formtriebe hin, der in Tönen bildet und ſchafft. Aber je reiner ihre Tonſprache als ſolche iſt, je vollendeter ihre Tongemälde als ſolche ſind, deſto reiner ſpiegelt ſich in der Welt der Töne die Welt unſeres Innenlebens, deſto geiſtiger und gehaltvoller iſt die Muſik, deſto tiefer ergreift ſie unſer Gemüth.

Das Leben jedes ſtrebenden, nicht blos äußerlich in der Welt, ſondern auch innerlich im eigenen Gemüthe lebenden Menſchen iſt von einem Rhythmus der Gefühle und Gedanken begleitet, auf den er nicht immer achtet, den er aber doch empfindet. Es giebt Hemmungen und Diſſonanzen, die erſt nach längerem Kampf ſich löſen, und wiederum Momente glücklicher Stimmung und frohen Kraftgefühls, wo es uns iſt, als hätten wir Flügel bekommen, die uns über alles Unebene leicht hinwegtragen. Gleichwie den Reiſenden der Anblick neuer und ſchöner Gegenden erquickt, begeiſtert und ſtärkt, zu neuem Vordringen ermuthigt und alle erlittene Beſchwerden vergeſſen läßt: ſo durchdringt jede erkannte Wahrheit, jeder im ſittlichen Leben errungene Fortſchritt das Gemüth mit dem beſeligenden Gefühl der Harmonie. Der Componiſt bringt dieſe Rhythmik und Harmonie unſeres Innenlebens, nur gereinigt von allem Aeußerlich-Zufälligen, vom Schutz und Staub, den der Kampf ſelber aufwirft, befreiet von der Laſt des Irdiſchen, die unſere Freude wie unſer Leid nicht rein ausklingen läßt, zum muſikaliſchen Ausdruck. Indem wir ſeinen Harmonieen lauſchen, in die Anſchauung ſeiner Tonreihen uns verſenken, nehmen wir aus ſeiner Hand den Ernſt und die Heiterkeit, den Schmerz und die Luſt, den Mißklang und Wohlklang des Lebens ſelber, doch gereinigt im Element des Schönen und zu idealer Höhe erhoben zurück, und werden dadurch erfreut und getröſtet, erhoben und geſtärkt! Wie wir dem echten Dichter mit Herz und Sinn uns zuwenden und von den Gebilden ſeiner Phantaſie

freudig überraſcht ausrufen: So iſt es! der kennt die Welt, der weiß, wie es den Menſchen um's Herz iſt! — ſo gewinnt auch der in Tönen dichtende Componiſt unſer Herz, wenn er von dem zu reden weiß, was dieſes Herz ſo oft erregt und bewegt hat, was „von Menſchen nicht gewußt oder nicht bedacht durch das Labyrinth der Bruſt wandelt in der Nacht."

So wenig die Bau- und Bildhauerkunſt, die Malerei und Dichtkunſt vom Leben abgelöſt werden kann, ſo wenig kann es die Muſik, welche von Alters her mit dem Gemüthsleben des Menſchen, mit ſeinem religiöſen und geſelligen, mit ſeinem poetiſchen und feſtlichen Leben in engſter Beziehung geſtanden hat. Der Muſik die Ausdrucksfähigkeit abſprechen heißt, ſie zum Range einer Arabeske gegenüber einem lebensvollen Gemälde herabſetzen. Wenn ſich Gedanken und Gefühle nicht muſikaliſch ausdrücken laſſen, dann haben alle Componiſten leeres Stroh gedroſchen, welche Lieder und Texte zu Oratorien und Opern componirt haben, dann wären Trauermärſche auch für Hochzeiten paſſend und Tanzmuſik für die Kirche. Allerdings haben die Töne nicht die Beſtimmtheit des Wortes oder der ſichtbaren Formen des Malers und Bildhauers und laſſen, wenn wir ſie mit Worten erläutern wollen, einen freien Spielraum; allerdings kann ein und daſſelbe Lied von verſchiedenen Componiſten verſchieden aufgefaßt und componirt werden und bekanntlich werden Choräle verſchiedenen Inhalts nach einer und derſelben Melodie geſungen. Aber man darf nicht überſehen, daß bei den langſam geſungenen Tönen des Chorals der Ausdruck feſtlicher, religiöſer Stimmung das Gemeinſame und Nüancirung des Ausdrucks in geringem Grade möglich iſt, daß aber auch einzelne Choralmelodieen zum einen Kirchenliede viel beſſer paſſen als zum andern und daß wir verſchiedenen Compoſitionen einer Arie doch nicht gleichen Werth beimeſſen, ſondern meiſt eine von ihnen als die gelungenſte bezeichnen. Gewiß wird

ein Tonſetzer, der den Text eines Oratoriums vor ſich hat, ein demüthiges Gebet zu Gott und das Rachegeſchrei eines fanatiſirten Volkes, das nach dem Blute des Unſchuldigen lechzt, ſich von vornherein nach ſeinem verſchiedenen Gedanken- und Gefühlsinhalt anſehen und ſich bei der Compoſition in eine entſprechende Seelenſtimmung verſetzen. Aber auch die ſelbſtändig auftretende Inſtrumentalmuſik iſt nicht ohne Bezug auf Natur- und Menſchenleben. Im Gemüth ſpiegelt ſich die Welt; durch die Umgebung, in der wir leben, durch die Menſchen, die auf uns einwirken, durch unſere Lebensſchickſale wie durch die Zeitverhältniſſe, in denen wir leben, wird es ebenſo geſtimmt, ſo und nicht anders gebildet, wie es andererſeits zum Auge wird, aus welchem wir ſo und nicht anders die Welt anſchauen. Darum vermag der Componiſt, indem er direct auf das Gemüth wirkt, indirect das Leben zu charakteriſiren und die Außenwelt auf ſeine Weiſe in Tönen darzuſtellen, d. h. uns gemüthlich nahe zu bringen. Darum hat die Muſik nicht blos lyriſche, ſondern auch epiſche und dramatiſche Kraft. Darum durfte ein Haydn es wagen, in Tönen das Dunkel und Durcheinanderwogen des Chaos zu malen, aus welchem dann auf das ſchöpferiſche: Es werde Licht! der helle Tag und mit ihm die Ordnung und Uebereinſtimmung der Welt hervorbricht. Seine Muſik iſt mehr als bloße Begleitung des Bibeltextes; ſie erhebt dieſen in ein ſelbſtändiges Gebiet der Tonwelt, in der wir mit den Ohren ſehen und anſchauen. Wenn wir Beethoven's Heldenſymphonie hören, ſo treten Bilder gewaltigen Ringens und Strebens vor den inneren Sinn, wir vernehmen das Getümmel und Gewoge der Schlacht und fühlen aus den Tönen des Trauermarſches heraus, daß eine Heldengröße gefallen iſt. In der Hirtenſymphonie führt uns der Tondichter auf's Land, wir lagern uns am Bach auf ſchwellendem Raſen und geben uns idylliſcher Freude hin. Wie iſt der Charakter einer Jupiter-

ſymphonie Mozart's mit ihrer olympiſchen Pracht und heiteren Vollgenüge des Daſeins ſo ganz anders als der einer Beethoven-ſchen Cmoll-Symphonie mit dem Sturm und Kampf des inneren Menſchen, dem innerlich ſich durchkämpfenden Läuterungsproceß und dem kämpfend errungenen Siege! Wohl beruhet dieſer verſchiedene Eindruck, den die genannten Symphonieen auf uns machen, in dem verſchiedenen Stil der Meiſter. Aber worauf beruht dieſer? Auf dem eigenthümlichen Gemüthsleben und der daraus ſich ergebenden Weltanſchauung der Meiſter, deren Verſchiedenheit auch in ihren Werken einen verſchiedenen Ausdruck gefunden hat.

Es kam mir darauf an, Ihnen von vornherein den rechten Geſichtspunkt zu geben, von welchem das, was die Muſik leiſten kann und ſoll, zu beurtheilen iſt. Sie hat es mit ſchönen Tonformen zu thun und nur mit dieſen; aber wie es in der ganzen Kunſt keine Form ohne Inhalt giebt, wie im menſchlichen Ideenleben überhaupt Subjectives und Objectives ineinander ſpielt: ſo iſt es auch in der Muſik die Uebereinſtimmung zwiſchen Form und Inhalt, das vollkommene Hervortreten und Offenbarwerden der im Geiſte des Componiſten empfangenen Idee, was uns äſthetiſch erfreuet und befriedigt. Wer nicht die Fülle ſeines Geiſtes und Gemüthes in die Tongebilde ſeiner Phantaſie zu legen vermag, wer blos Töne aneinanderreihet, mögen dieſe noch ſo ſchön klingen und mag der Satz grammatiſch noch ſo richtig ſein, der gleicht dem Maler, der nur ſchöne Farben, oder dem Zeichner, der nur Arabesken aneinanderreihet, die wohl augenblicklich die Phantaſie erregen und beſchäftigen, aber uns leer laſſen weil ſie uns nichts ſagen. Es gibt Gedichte, deren Form untadelhaft iſt, denen aber aller Gedanken- und Gefühlsinhalt mangelt; die kommen uns leer und ſchal vor und laſſen uns völlig kalt. Und ſo gibt es auch Compoſitionen, die nicht übel klingen und denen wir

keinen Fehler vorwerfen können, als eben nur den, daß ſie uns kalt laſſen. Sie üben auf unſer Gemüth gar keine Wirkung aus, weil es ihnen an Geiſt, an lebendigem Inhalt fehlt. Sie ſagen uns nichts, ſind kein Dolmetſch unſerer eigenen Gefühle und Stimmungen.

Wenn man die Muſik eine „Sprache des Gefühls" genannt hat, ſo liegt darin eine ganz richtige Anſchauung, wofern man nur die Sprache der Töne in ihrer eigenthümlichen Schönheit und Würde, in ihrer eigenthümlichen Bedeutung und Wirkung zu faſſen weiß und ſie nicht mit der Wortſprache des Dichters vermengt und zu dieſer erheben oder vielmehr erniedrigen will. Davon ſpäter.

Einunddreißigſter Brief.

Alſo an der Ausdrucksfähigkeit der Muſik wollen wir feſthalten, ſo ſehr wir auch überzeugt ſind, daß ihre Schönheit und äſthetiſche Wirkung lediglich in der ſchönen Form zu ſuchen iſt, in welcher und durch welche der Tonſetzer ſeine Ideen verkörpert. Der Geſang iſt ohne Zweifel doch auch Muſik; was wäre aber der Geſang ohne Ausdruck, ohne Etwas, *das* geſungen wird? Allerdings muß die Melodie als ſolche ſchön ſein und wenn es ihr an der muſikaliſchen Schönheit fehlt, ſo kann ihr weder Poeſie, noch ſonſt eine Kunſt helfen. Aber thut es ihr denn Abbruch, wenn Worte und Vorſtellungen ſich auf's innigſte ihr anſchmiegen? Der menſchliche Geſang bleibt aber die Grundlage aller Muſik, auch da, wo ſie gar nicht mehr des Wortes und Textes bedarf. Auch auf den höchſten Stufen der Entwickelung, zu denen die ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik gelangt iſt und gelangen mag, kann

ſie der ſangbaren ausdrucksvollen Melodie nicht entbehren; die Inſtrumente müſſen auch ihrerſeits ſingen, und wenn ſie ihre lyriſche Kraft und Wirkung einbüßen, verliert auch die Muſik ſelber ihren äſthetiſchen Werth.

Der erſte Menſch, der ſeinen Frühlingsjubel mit den Vögeln um die Wette in den grünen Wald hinausſang — mochte es auch nur ein einfaches Jauchzen ſein — wollte eben damit ſeine Freude und erhöhte Seelenſtimmung ausdrücken. Die Kriegsgeſänge wilder Völker haben einen anderen Ausdruck als ihre Klage- oder Tanzlieder, weil die Gefühlsgrundlage eine andere iſt. Vermöge ihrer Ausdrucksfähigkeit ſehen wir vom Anbeginn des Bildungslebens der Völker die Muſik mit der Poeſie verbunden und beide im Dienſt der Religion, der Gottesverehrung. Auch der Tanz, die rhythmiſche Bewegung der Glieder, ſtand in innigſter Verbindung mit dem Rhythmus und Klange der Töne. Orpheus und alle Sänger der griechiſchen Vorzeit dichteten aus dem Stegreif, aus dem friſchen Affect und ſangen zugleich ihre Verſe mit Begleitung der Lyra. Ebenſo ſang König David die Pſalmen zur Harfe und nahm an den mit Muſik begleiteten Tänzen, die zur Ehre Jehovahs aufgeführt wurden, Theil. Die Declamation der griechiſchen und römiſchen Schauſpieler wurde mit Flötenſpiel begleitet. Die alten Barden der Deutſchen, die Troubadours in Frankreich, die Minneſänger in Deutſchland waren immer zugleich Dichter und Sänger; es hat beiden Künſten mannichfachen Schaden gebracht, daß ſie in neuerer Zeit ſo ſpröde ſich von einander entfernten. Die Tonkunſt iſt in Folge deſſen nicht ſelten in bedeutungsloſe Künſtelei oder geiſtloſe Tändelei, die Dichtkunſt in gemüthliche Reimerei oder rhetoriſchen Wortkram ausgeartet.

Der Geſang iſt ſo alt als die Sprache und hat ſich nachweislich mit ihr entwickelt; lernen und üben doch unſere Kinder noch immer Beides und lernen ſie früher und leichter ſingen, als

ein Instrument spielen. Daß Instrumentenspiel die frühere, Gesang die spätere Kunst sei, ist nicht wahrscheinlich. Doch hat sich die Instrumentalmusik gewiß sehr frühzeitig neben dem Gesange ausgebildet und ist durch sie den Menschen erst das eigenthümliche Leben und Weben der Tonwelt zum Bewußtsein gekommen, indem die Töne ihnen gegenständlich wurden. Der Hirte schnitt sich seine Pfeife aus Rohr, der Jäger gebrauchte das Horn des Urs, um seine Gefährten zusammenzurufen, Kinder und Weiber schlugen auf ausgespannte Thierhäute, woraus dann Trommeln wurden, um den Tact beim Tanz und Gesang zu markiren, und als man schwingenden Fäden den Ton abgelauscht hatte, verfertigte man aus dehnbaren Gedärmen oder, wo die Werkzeuge nicht fehlten, aus klingendem Metall Saiten und verstärkte deren Ton durch einen hohen Raum, den Resonanzboden. So entstanden Leyer und Harfe, Cither und Cymbalum. Die Rohrpfeife aber führte zur Flöte und zur Clarinette, das ausgehöhlte Horn zur Trompete und Posaune.

Mit der Mannichfaltigkeit der Instrumente gewann man eine Mannichfaltigkeit der Tonfarbe und damit reichere Mittel für den Ausdruck der Musik. Das weichere Holz gibt auch einen weicheren milderen Ton als das harte, spröde Metall, die Darmsaiten klingen weniger hell und scharf, aber auch weniger grell als die Metallsaiten; sie haben mehr Gefühlswärme. Werden die Saiten geschlagen oder gerissen (wie bei der Cither und Guitarre), so können sich nicht die langgezogenen, seelenvollen, einschmeichelnden, kosenden, scherzenden, perlenden Töne entwickeln, wie es auf der Violine möglich ist, deren Darmsaiten von gespanntem Haar gestrichen werden. Nur die Harfe bietet in ihren weicheren und wärmeren, freieren und volleren Tönen seelenvolle Klänge und steht unter den Lautinstrumenten obenan. Ihre Töne sind „Klänge", während wir bei den Streichinstrumenten nur von

„Tönen" und „Ton" sprechen. Aber wie verschieden sind wieder Geige, Bratsche, Violoncell und Baßgeige in ihrer Klangfarbe! Erinnern sie nicht an verschiedene Geschlechter und Lebensalter? Hat nicht der Contrabaß mit seinen tiefen Tönen, die voll und derb, fest und sicher ansprechen, etwas wie männlichen Ernst, Strenge und Starrheit des reiferen Alters, das nicht viel sprechen mag, aber wo es sich äußert, auch gewichtiger ist als die Jugend? Freilich auch nicht so aufgeschlossen und offen, nicht so beweglich und elastisch, wie die leidenschaftliche Jugend. Die Töne des Basses sind dumpfer, geringer Abwechslung fähig, doch mächtig und drohend im Zorne und in ihrem stoßweisen Hervorbrechen wiederum komisch und von grotesken Humor. Die Violine dagegen ist dem schönen Weibe in der Blüthe seiner Jahre zu vergleichen, sie ist die Frauenstimme unter den Instrumenten mit der siegreich durchdringenden Helligkeit, bewegenden Weichheit, Süßigkeit, Biegsamkeit und Schmiegsamkeit, aber auch mit der Leidenschaftlichkeit, einschneidenden Schärfe, launischen Störrigkeit des Tons. Unter den Händen des Stümpers widerwärtig kreischend und klanglos kratzend entwickelt sie unter dem Bogenstrich des Meisters alle Nüancen der Empfindung, vom trotzigen Fortschrittsdrang bis zur mildesten Ruhe, vom affectvollsten Sturm der Gefühle bis zum zartesten Schmelz der Innigkeit und Sanftmuth, sie klagt und jubelt, sie jammert und braust auf in wildem Zorne, sie lispelt und kost in süßer Zärtlichkeit, ist demüthig und stolz, nie matt und fade, erhält uns immer in Spannung, beherrscht mit ihrer Kraft alle Instrumente, die ihr huldigen, die sie begleiten und ihre Schönheit erst recht in's Licht stellen; sie ist die Königin des Orchesters.

Das Violoncell hat männliches Selbstbewußtsein, mehr Abgemessenheit, größere Tonfülle als die Violine, ist aber süß und zärtlich wie diese, — der jugendfrische Mann mit aller Romantik

und Kraft des Gefühls. Das Violoncell ſingt Tenor, die Bratſche den beſcheidenen und doch ausdrucksvollen Alt. Wenn im Quartett dieſe vier Streichinſtrumente ſich vereinigen, ſo iſt es uns, als vernähmen wir ein geiſtreiches und gemüthvolles Geſpräch, worin verſchiedene Charaktere, die nach Alter, Temperament, Neigung und Stimmung entſchiedene Gegenſätze bilden, ſich ausſprechen, die in dem Ausdruck ihrer Gedanken und Gefühle die Einheit und Uebereinſtimmung gewinnen und bei aller Eigenart zu gemeinſamer Harmonie einander ſich hingeben.

Noch viel mehr tritt aber die Klangfarbe der einzelnen Inſtrumente hervor, wenn zu den Streichinſtrumenten die Blasinſtrumente ſich geſellen und der herbere grellere Ton des Metalls wieder durch den ſanfteren des Holzes gemildert wird. Wir können hier nicht alle die verſchiedenen Inſtrumente aufzählen und charakteriſiren, deren die heutige Muſik ſich erfreuet. Dem Contrabaß entſpricht die zum Bombardon verſtärkte Poſaune, die aber in der Macht und Fülle des Tones der Baßgeige weit überlegen iſt. Poſaunenton iſt feierlich erhaben, weithin ſchallend und doch voll ruhiger Würde, darum zum Lobe Gottes, zur Begleitung der Choräle, des ernſtfeierlichen Geſanges vorzüglich geeignet. Die Trompete dagegen weckt auf und reizt zum Vordringen, zum Kampf, ihr Ton iſt heller, aber auch ſchärfer und greller als Poſaunenton und findet im Tone des Waldhornes, das langgezogen und anſchwellend, als wollte es das Echo aus dem Schlummer wecken, doch zugleich viel Weichheit und Milde hat. Sein Ton iſt Naturfreude, es ladet die Jagdgenoſſen und ſammelt ſie; wer dieſen Ton vernimmt, der denkt an den friſchen grünen Wald, es überkommt ihn wie Frühlingsluft und Waldesduft.

Dieſen Blechinſtrumenten gegenüber ſind die Rohrinſtrumente (Flöte, Clarinette, Piccoloflöte, Oboe) viel weicher, man könnte ſagen weiblicher, kommen aber der Menſchenſtimme näher. Die Flöte

iſt ſentimental, in ihren runden weichen Tönen ziemlich einförmig, während die Clarinette ſinnlicher zwar, doch auch ausdrucksvoller iſt und die Oboe, welche durch das aufgeſetzte Mundſtück einen mehr vibrirenden Luftſtrom erzeugt, nervös aufgeregter ihre näſelnden Töne entwickelt, die ſich ſchon denjenigen der Streichinſtrumente nähern. Das tiefere Fagott hat verſchleierten Ton, der zur Schwermuth und Wehmuth neigt, während im Gegenſatz dazu das kleine Piccolo die ſchärfſten höchſten Töne keck und eindringlich zum alarmirenden forttreibenden Trommelwirbel geſellt.

Durch die verſchiedene Klangfarbe der Inſtrumente wird die Vielſtimmigkeit erſt zur Klangfarbe und unterſtützt die Polyphonie d. h. die Vielheit ſelbſtändiger Stimmen, die zuſammenwirkend ein muſikaliſches Kunſtwerk bilden. Unſer Pianoforte hat in allen ſeinen Tönen die gleiche Klangfarbe, geſtattet aber doch das Nebeneinanderſpiel verſchiedener Stimmen. Die Töne liegen ſo zu ſagen fertig dem Spieler vor, er kann ihnen nicht durch Bogenſtrich, durch Ziehen oder Drücken längere Dauer, mehr Schmelz und Innigkeit geben, wie es der Violiniſt mit ſeinem Inſtrument vermag; die Töne ſind — die höheren mehr als die tieferen — alle kurz, voll zwar und rund, doch ſchnell verhallend. Dagegen läßt ſich durch das Pianoforte das harmoniſche Zuſammenklingen der Töne auf das leichteſte und bequemſte zur Anſchauung bringen, es iſt in dieſer Beziehung Univerſalinſtrument und gewährt ſelbſt den Genuß von Symphonieen und Overtüren des Orcheſters, wenn auch nicht den ganzen, vollen des farbigen Gemäldes, ſo doch den einer guten Federzeichnung, die uns Idee und Compoſition veranſchaulicht. Immerhin hat der Spieler durch leichteren oder markirteren, runderen und volleren oder leicht über die Taſten hingleitenden, die Kraft zurückhaltenden Anſchlag Mittel genug, ſein Gefühl auf die Taſten überſtrömen zu laſſen, und wer einen künſtleriſch durchgebildeten Pianoforteſpieler

gehört hat, der hat es auch erfahren, welche reiche, des mannichfaltigſten Ausdrucks fähige Tonwelt das Pianoforte in ſich ſchließt. Die alten Claviere, in denen ein hinten auf dem Ende der Taſten angebrachtes Meſſingſtäbchen die Saiten anſchlug und drückte, hatten vermöge dieſes Druckes noch größere Innigkeit und Zartheit des Tones, die jedoch den Mangel der Kraft und Fülle desſelben nicht erſetzen konnte.

Die Orgel gewährt dem Spieler gar kein Mittel, den Ton anzuſchwellen oder leiſer verhallen zu laſſen; mit gleicher Stärke laſſen die Pfeifen, in welche der Luftſtrom eindringt, ihre Töne fortklingen. Dafür haben die Orgelſtimmen aber auch eine Gewalt, eine eindringliche Kraft im langen Anhalten des Tones, der unabhängig von Lungen- und Armthätigkeit mit unerſchütterlicher Sicherheit, Reinheit und Fülle ſeine Wellen ſchlägt und Wogen rollt. Und der Reichthum verſchiedener Regiſter gewährt wiederum einen Wechſel der Tonfarbe, wie ſie kein anderes Inſtrument beſitzt. Die Orgel iſt recht eigentlich die verkörperte Harmonie, die vollendete Allſtimmigkeit des Chorgeſangs. Sie kommt in ihrem Geſange der Menſchenſtimme am nächſten und gebietet zugleich über ſo verſchiedene Klänge, daß, wenn ſie ihre voll- und vielſtimmigen Chöre erklingen läßt, der unendliche Kosmos der Tonwelt ſich uns eröffnet, das ganze Weltall ein tönendes, harmoniſch ſich uns offenbarendes geworden zu ſein ſcheint. Vor der Gewalt des Tones als ſolchem, vor der Einfachheit und Stetigkeit der Melodie und der überſtrömenden Fülle der Harmonie tritt alle künſtliche Verſchlingung der Stimmenführung, alle Haſt und Leidenſchaftlichkeit der Bewegung, ja die ganze Subjectivität des Componiſten ſelber zurück; die Orgel löſt die Einzelempfindung zu einer großen Geſammtempfindung der Gemeinde auf, darum iſt ſie vorzugsweiſe das muſikaliſche Inſtrument der Kirche, des Choralgeſanges und der im ſtrengen Stil gehaltenen Kirchenmuſik.

Was nun aber auch die genannten Instrumente Schönes und Anmuthiges, Großes und Herrliches besitzen mögen, so erreicht doch keins die menschliche Stimme, die durch die Begleitung und das Mitwirken der Instrumentalmusik wohl verstärkt, getragen und gehoben, aber nimmer ersetzt oder erreicht werden kann. In ihr drückt der Mensch unmittelbar sein Gefühlsleben aus, aus ihr spricht unmittelbar die Seele, durch sie wird der Ton geistig geadelt. Die farbenreichste Concertmusik erbleicht, wenn ein vierstimmiger Chor reiner gebildeter Menschenstimmen erschallt, und selbst die Macht des Orgeltons wird dienend dem menschlichen Gesange unterthan, wenn dieser mit ihm sich vernehmen läßt. Wie alle Instrumentalmusik auf den Gesang sich gründet, so sind alle Tonwerkzeuge nur ein Analogon des herrlichsten Instrumentes, der Stimme des Menschen.

Zweiunddreißigster Brief.

Es würde auch für die culturgeschichtliche Betrachtung manche werthvolle Ausbeute geben, wenn man das Gemüthsleben der Völker charakterisiren wollte nach den musikalischen Instrumenten, die sie bevorzugt haben. Der rohe Halbwilde nimmt mit den rohesten Instrumenten fürlieb, die keine Nüancirung des Tones zulassen. Der Chinese ist überwiegend Verstandesmensch, hat derbere Nerven als der weichere, sanftere Hindu; jener hat die Becken und Metallscheiben, auf welche geschlagen wird, dieser die feineren Saiten-Klänge bevorzugt. Die Innerlichkeit des israelitischen Volkes, sein reinerer Gottesbegriff und die sittliche Würde

ſeiner Gottesverehrung hatte wie auf ſeine religiöſe Poeſie, ſo auch auf ſeine Vocal- und Inſtrumentalmuſik den günſtigſten Einfluß; einfache Größe und Pracht verband ſich mit der Wärme des Gefühls, der Innigkeit des Gemüths. Feierlich ertönten die von Prieſtern geblaſenen Poſaunen und riefen auch in die bürgerlichen Verſammlungen oder zum Kriege; die Triumphgeſänge, welche die Weiber nach den kriegeriſchen Großthaten der Männer anſtimmten, wobei die Tänze mit Schlaginſtrumenten begleitet wurden, hatten durch ihre Beziehung auf Jehovah immer noch ernſte Haltung. Nach dem heroiſchen Zeitalter der Richter ward beſonders durch Samuel und die von ihm eingerichteten Prophetenſchulen die muſikaliſche Bildung des Volkes allgemeiner und bald durch den muſikaliſch hochbegabten König David, der neue Weiſen und Inſtrumente erfand und durch ſeine Singmeiſter volksthümliche Geſänge im ganzen Volke einüben und verbreiten ließ, zur Blüthe gebracht. Das Tempelorcheſter zählte nicht weniger als 4000 Sänger und Spieler unter 288 Chorführern. Sie hatten von Blasinſtrumenten Pfeifen, Flöten, Poſaunen und Trompeten, auch eine Art Orgeln; von Saiteninſtrumenten Cithern und Harfen, von Schlaginſtrumenten das ägyptiſche Siſtrum (eine Art Tambourin), Trommeln, Cymbeln, Triangel. Wenn auch mehrere Inſtrumente im Vortrage der gewiß ſehr einfachen Melodieen zuſammenſtimmten, ſo blieb ihnen doch wie den alten Griechen auch die Harmonie, das Zuſammenſtimmen der zu Accorden vereinigten Töne, unbekannt. Weil ihnen wie allen aſiatiſchen Völkern und wie den kunſtſinnigen Griechen ſelber das Geheimniß der Harmonie verborgen blieb, ſo blieb bei ihnen auch die Muſik in der Kindheit.

Doch wie in aller ſchönen Kunſt, haben es die Griechen auch in der Muſik der vorchriſtlichen Zeit am weiteſten gebracht, ſie ſind auch hierin die Lehrer der Völker geworden und haben zur reichen

Entfaltung der Muſik, die jetzt ein ſo bedeutendes Culturmittel geworden iſt, den Grund gelegt. Anfangs nur für den Götterdienſt beſtimmt und auf dem Theater lange nicht zugelaſſen, griff die Muſik doch in das ganze ſittliche, geſellige und politiſche Leben ein, und ſelbſt die Geſetzgeber machten von ihr Gebrauch, um auf Gemüth und Sitte der Bürger mildernd und veredelnd einzuwirken. Als Kunſt ging die Muſik von den kleinaſiatiſchen Griechen zu den europäiſchen über; Amphion, der Meiſter der Töne, ſoll in Lydien gelebt haben; die älteſten drei Tonarten, die doriſche (die tiefſte, unſerem Dmoll, doch ohne b und cis — d e f g a h c d — entſprechend), die lydiſche (die höchſte) und die phrygiſche (die mittlere), ſtammten nebſt der römiſchen und joniſchen Tonart aus Kleinaſien. Im geſelligen Leben ſpielte die Muſik eine Hauptrolle und unter den öffentlichen Spielen, namentlich in den Pythiſchen, werden muſikaliſche Wettkämpfe mit aufgeführt. Für letztere bauete Perikles im 5. Jahrhundert v. Chr. das Odeum, den erſten Concertſaal. Schon früher hatten begabte Männer eine wiſſenſchaftliche Behandlung der Muſik verſucht. Den Griechen gebührt der Ruhm, die Erſten geweſen zu ſein, welche Saiteninſtrumente mit vollſtändiger Octave herſtellten, welche die diatoniſche von der in halben Tönen fortſchreitenden chromatiſchen Tonleiter unterſchieden, welche auf den ſieben Tönen der diatoniſchen Tonleiter vier Moll- und drei Durtongeſchlechter aufbaueten. Das feine griechiſche Ohr unterſchied genau den Klangcharakter der verſchiedenen Tonlagen und der verſchiedenen Dur- und Molltonleitern, die ſie nach ihrer eigenthümlichen Wirkung für die lyriſche, dramatiſche und orcheſtriſche Muſik verwandten. Wenn auch ihre Annahme, als drücke jede Tonart eine beſtimmte ſittliche Richtung und Beſchaffenheit aus und rufe dieſe im Hörer hervor, ein Irrthum war, ſo irrten ſie doch darin nicht, daß, je nachdem die halben Töne in einer jeden Tonart an einer andern Stelle erſcheinen, auch die

verſchieden gebaueten Tonreihen das Gemüth ganz verſchieden faſſen und daß ein in tieferer Tonlage ſich bewegendes Stück eine andere Färbung erhält, als ein in höheren Tönen geſetztes, wie es denn heutzutage noch unſere Tonſetzer für den Charakter ihrer Compoſitionen nicht gleichgültig erachten, ob ein Stück aus Dur oder Moll, ob es aus C dur oder Es oder G dur geht. Aber merkwürdiger Weiſe erſchien ihnen als harte Tonart, was uns als Moll, und als weiche Tonart, was uns als Dur erſcheint, die Klarheit und Offenheit der Durtonart dünkte ihnen matter und erſchlaffender zu ſein, als die ernſtere Molltonart. Ihre ioniſche Tonart, die für weich und üppig gehalten wurde, war unſer C dur. Und da ſie den Wohlklang der Terz nicht zu faſſen vermochten, begleiteten ſie den einzelſtimmigen (monodiſchen) Geſang entweder in der Octave, oder in Quinten und Quartklängen der Lyra, was für unſer Ohr eine wahre Marter iſt. Das griechiſche Ohr hielt ſich noch mehr an das mathematiſche Verhältniß, nach welchem die Quinte und Quarte allerdings vollkommnere Conſonanzen ſind als die Terz und Sexte, aber für unſer höher entwickeltes Ohr bleibt die Quinte leer und unter Umſtänden höchſt grell und ſcharf, wenn die Terz nicht verſöhnend und beruhigend zwiſchen Prime und Quinte eintritt. Erſt durch die Terz gelangen Prime und Quinte zu einem innigen Verhältniß; daſſelbe e, das mit dem tiefen c ſo wohlthuend als große Terz zuſammenklingt, bildet mit dem g wiederum eine Terz, aber eine kleine; tritt dann als Verdoppelung des c die Octave hinzu, ſo bildet dieſes höhere c mit dem g eine Quarte, mit dem e eine Sexte und doch klingt Alles ſo rein und voll, ſo offen und frei zuſammen, als wäre der Accord von Anbeginn ſo zuſammengewachſen, er giebt volle Befriedigung, ſo daß man an ihm allein ſchon, wenn er erklingt, ſeine Freude haben muß und nach keiner Löſung mehr verlangt. Darum müſſen alle Tonreihen nach mannichfaltigſtem

Gegeneinanderstürmen und verschlungenen Gängen schließlich in diesen Accord einmünden, um in ihm ihren Ruhepunkt zu finden und befriedigt auszutönen.

So lange die Harmonie noch nicht zu ihrem Recht gelangt war, blieb auch die Melodie ohne jene durchschlagende Kraft, ohne die Innigkeit und Gefühlswärme, wie sie solche in unserer Musik besitzt; sie war mehr architektonisch, eine in schönen Windungen einfach und klar sich fortziehende Tonlinie, die sich um und an das Dichterwort legte, nicht um den Gefühlsinhalt desselben selbständig zur Darstellung zu bringen, sondern um den musikalischen Tonfall des nach Länge und Kürze der Sylben gemessenen Verses desto heller hervortreten zu lassen. Der griechische Gesang glich mehr unserem Recitativ, obwohl dieses sich freier bewegen kann, weil es nur an den Accent, nicht an die Quantität der Sylben gebunden ist. Weil die Griechen die Musik gleich den anderen Künsten plastisch auffaßten, wollten sie dem musikalischen Stimmungsausdruck auch so viel als möglich klare, durchsichtige Form, fest bestimmtes Maß, streng geregelte Bewegung geben. In diesem Bestreben legten sie aber dem musikalischen Schöpfergeiste Fesseln an, die erst nach Jahrhunderten gesprengt werden konnten, nachdem das Christenthum das Gemüthsleben der abendländischen Völker vertieft und den Reichthum desselben erschlossen hatte.

Von den Römern, diesem praktischen, kriegerischen, politisch-bewegten, wenig kunstsinnigen Volke, war für die Fortbildung der Musik nichts zu erwarten. Sie hatten mit dem Opfercultus auch die religiöse Musik aus Etrurien überkommen; von den Griechen aber den Gebrauch der Musik auf der Bühne und dem Felde. Auch bei Triumphzügen, Leichenbegängnissen und Gastmählern wurde Musik gemacht und in der Zeit des Verfalls der Sitten waren es griechische Mädchen der leichtesten Art, welche bei den Gastgelagen die Schmausenden mit Tanz und Gesang unterhielten.

Erſt unter den Kaiſern hielten es freie Römer nicht unter ihrer Würde, ſich mit Muſik zu beſchäftigen, und noch ſpäter ward dieſelbe theoretiſch bearbeitet, ausführlich von Marcianus Capella, auf Grund der von den Griechen feſtgeſtellten Lehren. Dieſe blieben auch noch im erſten und zweiten Drittel des Mittelalters in Geltung; ſie wurden von den Kirchenvätern aufgenommen und zur Regelung des Kirchengeſanges benutzt. Die älteſten Chriſtengemeinden ſangen einſtimmig oder in Octaven bei ihren Zuſammenkünften Pſalmen und Lobgeſänge aus dem A. T.; der Geſang beim Abendmahl wurde erſt 340 Jahre n. Chr. eingeführt, bloß melodiſch, wahrſcheinlich mit Benutzung älterer heidniſcher Opfermelodieen, welche dem chriſtlichen Text angepaßt wurden. Die Antiphonieen oder Wechſelgeſänge ſoll zuerſt Ignatius in Antiochia († 116 n. Chr.) eingeführt haben; die Reſponſorien, bei denen die Gemeinde dem Prieſter antwortet, kamen zwei Jahrhunderte ſpäter, zu Anfang des 4. Jahrhunderts in Gebrauch. Der römiſche Papſt Sylveſter gründete bereits 330 n. Chr. eine Sängerſchule in Rom, um durch Geſang den Cultus zu heben und Ambroſius, Erzbiſchof von Mailand, hob auch den Gemeindegeſang, indem er einen in Noten von verſchiedener Länge ſich fortbewegenden Geſang ſchuf, an deſſen einfachen Tonreihen ſich die ganze Gemeinde betheiligen und erbauen konnte. Er entlehnte von den Griechen vier Tonarten — die doriſche, phrygiſche, lydiſche und mixolydiſche und nach ihm fügte Papſt Gregorius der Große (590—604) noch vier hinzu, die nun als ſogenannte „Kirchentonarten" zur weltlichen Muſik einen Gegenſatz bilden ſollten und in ſtreng geregelter Ordnung dem Text ſich anſchmiegten als ernſte und würdige Pſalmodie, welche den Reiz der Melodie und des Rhythmus verſchmähete. Der Gregorianiſche Geſang verbreitete ſich raſch in der Kirche des Abendlandes; die Hymnen, von denen jede ihre beſtimmte, feſtſtehende Melodie

(Canon) erhielt, wurden aber nicht von der Gemeinde, ſondern vom Sängerchor geſungen. Indem die Sänger an dieſer einfachen feſtſtehenden Melodie, dem Cantus firmus, allerlei Verzierungen anbrachten (figurae, daher cantus figuratus oder Figuralgeſang) und der Discantus, d. h. das Auseinanderſingen, neben der feſten Melodie eine zweite bewegliche fortführte, ſo, daß bei belebteren Stücken ein Stimmenjagen (fuga) eintrat, ward bereits der mehrſtimmige Geſang als Harmonie angebahnt. Hucbald, ein Benedictinermönch zu St. Amand in Flandern, ſtellte (zu Anfang des 10. Jahrhunderts) in einer Schrift über die Intervalle ſchon die Anfänge einer Harmonielehre dar. Langſam zwar, aber ſicher entwickelten ſich die Keime, bis im geiſtig ſo bewegten fünfzehnten Jahrhundert die kirchliche Vocalmuſik nach Vielſtimmigkeit, Figurirung und Stimmenverflechtung zu einer Ausbildung gelangte, in welcher ſie erſt wirklicher Chorgeſang, d. h. Muſik einer von religiöſem Gefühl bewegten Geſammtheit wurde, deren einzelne Glieder ſelbſtthätig-lebendigen Antheil an der Gemeinſchaft hatten. In Italien, das in ſeinem milden gleichmäßigen Klima noch immer die reinſten, klarſten, wohlklingendſten Stimmen erzeugt, wo aber auch milde kunſtſinnige Fürſten herrſchten, welche die Bildung ihrer Völker förderten, erreichte unter dem römiſchen Capellmeiſter Paleſtrina die claſſiſche Kirchenmuſik in ihrer Strenge und Erhabenheit den höchſten Punkt; von Italien hatten die niederländiſchen Meiſter die Anregung empfangen und ein Roland Laſſus, von den Italienern Orlando di Laſſo genannt, war der würdige Zeitgenoſſe des großen italieniſchen Meiſters.

Die Deutſchen mußten bis dahin den Vortritt anderen Völkern laſſen, nahmen gern und willig die Werke fremder Meiſter auf und bildeten ſich nach ihnen. Aber bereits hatte der Volksgeſang eine Ausbreitung, eine dem deutſchen Gemüthe entſprechende Innigkeit und Friſche gewonnen, um die uns die romaniſchen

Völker beneiden konnten, und vom Volksliede befruchtet entwickelte ſich zu herrlicher Blüthe das Kirchenlied, und deutſche Choräle, von der ganzen Gemeinde geſungen, erklangen, von den Orgeltönen harmoniſch verſtärkt, in den proteſtantiſchen Kirchen des deutſchen Reichs. Die Reformation ſchien zwar ein Rückſchritt in der Ausbildung der Kirchenmuſik und war es auch in gewiſſem Sinne. In der Reaction gegen das katholiſche Weſen, beſonders in der Furcht vor dem Mißbrauch ſinnlicher Mittel, die zur Verſchönerung des Gottesdienſtes angewandt worden waren, verbannte man die ohnehin nur durch Kunſtſänger auszuführende Kirchenmuſik. Doch Martin Luther, der ſelbſt die Muſik über Alles liebte, der ſowohl Clavier als Flöte ſpielte und des Geſanges kundig war, dichtete nicht nur ſeine kräftigen glaubensfriſchen Kirchenlieder, er ſetzte ſie auch in Muſik und wußte mit feinem muſikaliſchen Sinn ebenſowohl das Volkslied wie die Weiſen des römiſchen Kirchenſtils für den Choralgeſang zu verwerthen. Sein Beiſpiel wirkte nach allen Seiten belebend und anregend. Auch die Muſikanſtalten der Städte, die Genoſſenſchaften der Stadtpfeifer und Thurmbläſer, hoben ſich. Mit der Reformation kam auch die Orgel erſt zu voller Geltung, denn der Choralgeſang war ein weſentlicher Beſtandtheil des Gottesdienſtes geworden. Das führte zu größerer Meiſterſchaft auf dieſem Inſtrumente und dieſe wieder zu ausgezeichneten Compoſitionen, welche durch Schrift und Druck ſich ſchnell verbreiteten. Der Contrapunkt, d. h. die Gegeneinanderbewegung verſchiedener Melodieen, die ſich zu einem harmoniſchen Ganzen verbinden, fand auf Orgel und Clavier die beſte Darſtellung und ward von den Deutſchen meiſterlich gehandhabt. Aus ſolchen Organiſtenſchulen gingen denn auch die beiden großen Meiſter Sebaſtian Bach (geb. in Eiſenach, Cantor an der Leipziger Thomasſchule, † 1750) und Georg Friedrich Händel (geb. in Halle, † 1759 in England, wo er lebte und

wirkte) hervor, welche den Kirchenstil in deutschem Sinn und Geist, gediegen in der Form und voll religiöser Tiefe des Gefühls, auf den Höhenpunkt brachten. Bach ging auf die einfache Weise der alten Choräle zurück, harmonisirte sie nicht nur für die Orgel und bearbeitete sie zu Orgelconcerten, sondern entfaltete ihren Gehalt auch durch eigene vierstimmige Tonsätze in der reichsten Harmonieenfülle. Auch in seine große Passionsmusik, worin der evangelische Text der Leidensgeschichte Jesu vorgetragen wird mit dazwischen tretenden Arien und Duetten und fugirten Chören, in denen der dramatische Ausdruck gipfelt, wob er die alten ergreifenden Kirchenmelodieen: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", „O Welt, sieh hier dein Leben" 2c., und nahm sie sogar in die Chöre hinüber. Von wunderbar tiefer Wirkung ist der Doppelchor, wo unter dem Chorgesang: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" der alte Choral: „O Lamm Gottes, unschuldig" von einem anderen Chor gesungen wird. In kunstvoller Stimmenführung und Verwebung mehrerer Melodieen, die alle für sich melodisch, sangbar, eigenthümlich sind, namentlich in der Kunst der Fuge, nicht minder in dem unerschöpflichen Reichthum der Modulation und im Aufschluß der verborgensten Geheimnisse der Harmonie steht Bach einzig da. Er war so sehr Meister der Formen und in das Specielle derselben vertieft, daß es uns Neueren oft schwer wird, in dem contrapunktischen Reichthum, in der sicheren und strengen Durchbildung des Einzelnen die Anschauung des Ganzen festzuhalten und den Gesammteindruck voll auf das Gefühl wirken zu lassen. Zu dieser concentrirten Wirkung, wie sie aus classischer Einfachheit des Stils entspringt, erhob sich Händel, welcher, durch italienischen Einfluß bald zur Formenklarheit gelangt, mit dem Ernst des Gefühls, mit der Größe des Gedankens und dem Adel des Charakters auch die Zartheit und Lieblichkeit seelenvollen Ausdrucks vereinte. Er brachte das Oratorium zur

Vollendung. Seinem „Meſſias" haben weder Italiener, noch Franzoſen etwas Aehnliches an die Seite zu ſtellen; in dieſer großartigen Tonſchöpfung iſt Alles kernhaft und gediegen, wohllautend und ſchön, ohne der Strenge des Kirchenſtils Abbruch zu thun. Alle Geſänge athmen den Geiſt jener Frömmigkeit, wie ſie in der Bibel ſelber, nicht in einzelnen Ceremonieen und kirchlichen Satzungen, den reinſten Ausdruck gefunden hat, jene Innerlichkeit des Chriſtenglaubens, wie ſie nur auf proteſtantiſchem Boden erblühen konnte, auf welchem der Menſch ſeinem Gott nicht als willenloſes Werkzeug, von einer Prieſterkaſte bevormundet und gegängelt, gegenüberſteht, ſondern ſich als freier vollberechtigter Bürger im Reiche Gottes erkennt.

Gegen Ende des ſechzehnten und zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts hatte aber auch die weltliche Muſik einen Aufſchwung genommen, indem ſich aus der muſikaliſchen Form des Madrigal (wo ein Lied von verſchiedenen Perſonen geſungen wird und verſchiedene Seiten des Gefühlsinhaltes an dieſe abgiebt) der dramatiſche Stil (wo verſchiedene Perſonen mit verſchiedenem Geſangsinhalt auftreten) entwickelte, der dann naturgemäß zur Oper, dem muſikaliſchen Drama führte, das vom geſprochenen Drama die Declamation und Mimik herübernahm. Die größere Lebhaftigkeit der Italiener und Franzoſen hierin, ihre Beweglichkeit und Leichtigkeit der Darſtellung, ihre Vorliebe für das ſchnell wirkende, in Melodie und Rhythmus ſcharf hervortretende Element der Muſik begünſtigte die Ausbildung der Oper bei dieſen Nationen, doch war es wiederum ein Deutſcher, der Ritter Gluck, welcher die italieniſche Manier von hohlem Pathos und äußerlichem Prunk wieder zur Einfachheit der Harmonie und zur Energie des Gefühlsausdruckes zurückführte. In ſeiner „Armida" und „Iphigenie in Aulis" ſchuf er Opern von bleibendem claſſiſchen Werth, und wenn auch in der muſikaliſchen Charakteriſtik, ſowie in den ein-

zelnen Melodieen eine gewiſſe Kühle und Nüchternheit herrſcht, ſo tritt doch echt deutſch in den Chören tiefe Gemüthserregung mit ſiegreicher Kraft hervor. Gluck hatte die keuſche Form des Kirchenſtils, wie er von Bach und Händel zu claſſiſcher Durchbildung erhoben war, in die weltliche Oper verpflanzt und dieſe dadurch veredelt und muſikaliſch vertieft. Die freie Bewegung des Stils aber, der, alle contrapunktiſchen Härten abſtreifend, nur von der Schönheit ſelber das Geſetz empfing, der, den Adel der Form mit dem vollen Inhalt und der ganzen Mannichfaltigkeit des Gemüthslebens verbindend, in jugendlicher Lebensfriſche die klarſten, durchſichtigſten Tongebilde ſchuf, ward erſt von Haydn und Mozart gewonnen, welche die weltliche Muſik in Symphonie und Oper, Quartett und Sonate zu herrlichſter Blüthe brachten und zu denen ſich dann Beethoven als der Dritte des glänzenden Dreigeſtirnes geſellte, der ſie in der Symphonieenform noch überholte und die Inſtrumentalmuſik als ſolche mit allen ihren Mitteln des Ausdrucks und effectvoller Wirkung, der charakteriſtiſchen Tonmalerei und dramatiſchen Bewegtheit frei und ebenbürtig der Vocalmuſik gegenüberſtellte.

Mozart hat von Haydn gelernt, Beethoven von Beiden, aber dann bahnte ſich der Gewaltige ſelber ſeinen Weg. Alle drei Heroen der Tonkunſt lernten ſich perſönlich kennen, lebten und ſtarben in der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt Wien.*) Haydn, der älteſte, gehört noch jener kindlich-frohen, heiteren und gemüthlichen Zeit an, die ſich in kleinerem feſtbeſtimmten Kreiſe wohl fühlte; er iſt durch und durch gemüthlich. Mozart iſt weltfroh, er faßt das Leben nach ſeinen Höhen und Tiefen, findet aber ſtets in ſeinem Genius und ſeiner Schöpferluſt die harmoniſche Ver-

*) Michael Haydn, geb. in Rohrau an der ungariſchen Grenze, † 1809; Wolfgang Amadeus Mozart, geb. in Salzburg, † 1791; Ludwig von Beethoven, geb. zu Bonn, † 1827.

Digitized by Google

Digitized by Google

ſöhnung zwiſchen Ideal und Wirklichkeit. Er iſt ſchönheitsſelig und gleicht in der Friſche, Geſundheit, Klarheit ſeines Geiſtes dem Dichterkönig Göthe, iſt univerſell, wie dieſer. Beethoven ſteht ſchon in der neueſten Zeit mit ihrem inneren Unbefriedigtſein, mit ihrem gewaltigen Hinausgreifen in die reale Welt, mit ihrem Ringen nach neuen, lebensvolleren Geſtaltungen des ſtaatlichen, geſellſchaftlichen, religiöſen Lebens. Haydn iſt naiv, Beethoven humoriſtiſch. Er führt uns die Unendlichkeit des Ideals vor im Gegenſatz zur kleinen Endlichkeit, er ſteigt fortwährend aus dem heiteren Gebiet des Wirklichen in das ernſtere Reich des Unendlich-Erhabenen, es iſt in ihm ein titaniſches Ringen und Himmelſtürmen, das uns faſt dämoniſch mit fortreißt. Sinkt dann der vom Fluge ermattete Geiſt wieder zur Erde herab, dann löſt ſich der Widerſpruch unſeres endlichen und unendlichen Weſens auf in eine ſo reine Wehmuth, einen ſo erhaben ſittlichen Schmerz, daß die Seele darin zu neuer Kraft ſich ſtärkt und ſich aufrafft, mit göttlichem Humor dem Irr- und Wirrſal des Erdenlebens Trotz zu bieten.

Aber gerade über dieſen Beethoven'ſchen Humor möchte ich Ihnen ein Wort von Griepenkerl an's Herz legen: „Beethoven'ſche Werke erfordern eine eigene Vortragsweiſe. Dieſer Meiſter unterſcheidet ſich vor allen anderen Tondichtern durch die eine ſtarke Farbe ſeines Geiſtes, welche die Grundlage aller übrigen iſt, durch ſeinen Humor. Dieſe Seite an ihm iſt die gewaltigſte, eine bis dahin auf muſikaliſchem Wege unerreichte Welt. Frei hinſchweben über dieſe ſchwindelnden Klüfte ſcheinbarer Gegenſätze, die der Humor erzeugt; nicht einzelne Vorſtellungen allein erfaſſen und lieben, ſondern immer die Summe des Ganzen ziehen, aus der überhaupt, vor Allem bei Beethoven, die Idee gewonnen wird — dieſe Thätigkeit des Geiſtes muß in ihrer höchſten Kraft vorhanden ein. Man muß gewöhnt ſein, dem großen Drama zuzuſchauen,

das die Weltgeſchichte vor uns aufſpielt; wer nie Unendliches und Endliches auf einander ſtoßen ſah, welcher Momente Verbindung letzter Zweck der Kunſt iſt, der trete hinweg. — Die humoriſtiſche Färbung iſt die Klippe, an der ſo manche größere Aufführung Beethoven'ſcher Werke ſcheitert, namentlich die von Symphonieen und Quartetten. Es kann über ſolche Ausführungen eine Langweiligkeit ausgebreitet ſein, die unerträglich iſt, wenn man, ſtatt auf der Adlerſchwinge Beethoven's in die Wolken zu ſteigen, auf dem Taubenfittich eines Haydn ſich wiegt oder gar auf Fledermausflügeln altes Gemäuer umſchwirrt. Der Haken iſt: die Gegenſätze werden nicht ſchroff genug herausgeſtellt, man wagt es nicht, dem Meiſter zu folgen, man hält ängſtlich vorgeſpiegelte Grenzen feſt, man will ausgleichen."

Der Vortrag Beethoven'ſcher Compoſitionen fordert neben dem überall vorauszuſetzenden Verſtändniß Kraft, viel Kraft und Sicherheit des Spiels, und es wird mir immer Angſt, wenn Mütterchen das Töchterchen auffordert, Etwas von Beethoven zu ſpielen, und dann die unvermeidliche pathétique paradiren muß, die, zu einer Etude herabgeſetzt, von ſo vielen zimperlichen und unzimperlichen Händen gemißhandelt wird. Wie manche Spielerin würde Ehre einlegen und den Dank der Geſellſchaft ſich erwerben, wenn ſie ein einfaches luſtiges Stücklein von Haydn gut und rein vorſpielte, anſtatt ſich an den gewaltigen Beethoven zu wagen. Selbſt die Mozart'ſchen Clavierſonaten ſind, was den Vortrag betrifft, viel leichter zu ſpielen, als die tiefſinnigen Beethoven'ſchen Schöpfungen, die ein ſehr tüchtiges Studium bei entſchiedenem Talente verlangen.

Wer hätte aber glauben ſollen, daß ſchon bei Mozart's und Beethoven's Lebzeiten ein Roſſini die Gunſt des Publikums den claſſiſchen Meiſtern rauben, und auf die leichte italieniſche, mehr die Sinne kitzelnde Muſik lenken konnte? Doch das Sinnliche iſt

ja immer leichter zu genießen, als der Geist. Uebrigens ist dem Rossini keineswegs Lebendigkeit, Raschheit und besonders das sogenannte Pikante, welches durch kühne Wendungen, ungewöhnliche Uebergänge und geschickte Auflösung disharmonischer Anklänge zu ergreifen pflegt, abzusprechen. Dadurch und daß er so flüchtig und witzig wie unser Zeitalter selbst ist, daß er es vermeidet, durch düstere Melodieen die lebenslustige Menge aus ihrem Rausche zu erwecken, oder durch Erhabenheit dem herrschenden Hang zum Gemeinen und Niedrigen zu imponiren, ist er lange Zeit der Liebling des großen Haufens und derjenigen Menschen gewesen, die nicht gerne in eine Sache eindringen und ebenso wenig von etwas Ernsthaftem ergriffen sein wollen. Man nannte ihn häufig den „König der Melodie", aber auch zugleich den „ungezogenen Liebling der Grazien". —

Am eigenthümlichsten und deutschesten bleibt unter den Neueren doch unser Weber! ein „Freischütz" mit den lieblichen einfachen und doch tief gemüthlichen Melodieen und zugleich mit dem romantischen Geisterspuk konnte nur auf deutschem Boden erwachsen, und mit solchen idealen Charakteristiken, wie sie aus den Geistergesängen des „Oberon" uns entgegentönen, mag keine Composition der Italiener und Franzosen verglichen werden.

Auch Mendelssohn-Bartholdy steht unter den Nachfolgern unserer Classiker würdig da. Aus der Zelter'schen Schule hervorgegangen, streng in der Form, geistreich in der Erfindung, schuf er Mustergültiges sowohl auf dem Gebiete des Oratoriums („Elias" und „Paulus"), wie des Instrumentalconcerts („Sommernachtstraum-Ouvertüre") und der Kammermusik (Quartetts und Trio's). Auf Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen schrieb er auch die Ouvertüre, Chöre und Melodramen zur griechischen Tragödie „Antigone" von Sophokles. Wenn auch bei Mendelssohn nicht die reiche Quelle schöpferischer Kraft sprudelt

wie bei den drei Großmeistern deutscher Musik, und seine Compositionen nicht selten mehr von dem Verstande und der Phantasie als von der Empfindung eingegeben zu sein scheinen: so wirkt doch sein geschmackvoller, reiner Stil immer bildend und kräftigend. Wollen Sie in dem geist- und talentvollen Künstler auch den edlen Menschen kennen lernen und lieb gewinnen, so lesen Sie seine gesammelten Briefe.

Die allerneueste Zeit ist im Ganzen mehr nachahmend als eigenthümlich erzeugend, viele Talente, wenig Genies. Es scheint, als ob in dem Maaße, in welchem die Musik zu einem Gemeingut Aller wird, sie sich auch verflache. Besonders schädlich wirkt das Virtuosenthum, und wenn auch Männer wie Paganini oder Liszt von genialer Kraft beseelt die reproducirende Kunst zu fast unübersteiglicher Höhe erhoben haben, so liegt doch die Gefahr nahe, über die technische Vollendung, über den Glanz des Aeußerlichen den Gehalt, die Seele in ihrer edlen Einfachheit zu vernachlässigen.

Dreiunddreißigster Brief.

Das Erste und Wesentlichste in der Musik ist die Melodie oder der Gesang, d. h. die zu schöner Einheit verbundene Aufeinanderfolge von Tönen. In der Melodie entwickelt sich der musikalische Gedanke, legt sich die Empfindung auseinander. Die Harmonie aber verstärkt diese Empfindung, indem sie ihr Fülle verleiht: Schlagen Sie auf einem Saiteninstrumente irgend einen tieferen Ton kräftig an, so klingen, falls Saite und Resonanzboden tüchtig gearbeitet und elastisch sind, die harmonischen Obertöne, d. h. Octave, Duodecime, Doppeloctave, große Terz und Quinte

der letzteren mit. Also ist die Harmonie schon von Natur aus gegeben; der Dreiklang ist in jedem Klange enthalten, er ist, wie M. Hauptmann sagt, gewissermaßen das „Wort Gottes" in der Harmonie. Denn im Anfange war das Wort. Der einstimmige Gesang einer Choralmelodie hat schon so viel Ergreifendes und Rührendes, daß er allein hinreicht, die Seele zur Andacht zu stimmen; aber doch fühlen wir dabei eine gewisse Leere und Armuth, und erst dann, wenn ein drei- oder vierstimmiger Choralgesang ertönt, oder die vollstimmigen Accorde der Orgel sich den Tönen der Melodie unterlegen, wird das Verlangen gestillt und der Eindruck der Choralmelodie vollständig. Aber die Melodie bleibt der eigentliche Pulsschlag, das Leben der Empfindung, darum hat alle Musik den Gesang zu ihrer vornehmsten Aufgabe und zum steten Ziel; sie ist aus dem Gesange entsprungen und strebt wieder hin zum Gesange. Die Harmonie aber verstärkt nicht bloß die Gefühle, sondern sie vervielfacht auch dieselben, sie schattirt, ruft durch Ausweichungen (Modulationen) mancherlei Gegensätze hervor, bringt durch Consonanzen und Dissonanzen Licht und Schatten in das Tongemälde.

Damit jedoch die Töne der Melodie und Harmonie nicht verschwimmen und regellos durch einander tönen, wird ihre Aufeinanderfolge geregelt durch den Rhythmus. Wie die Einheit eines Wortes sich dadurch kund giebt, daß lange und kurze Sylben verbunden sind, so daß immer eine Sylbe den Hauptton trägt — und wie auf gleiche Weise die Einheit eines ganzen Satzes sich in dem Hauptton Eines Wortes und in der Abstufung der übrigen Worte zu erkennen giebt: so müssen auch in der Melodie lange und kurze Töne mit einander abwechseln, oder wo gleiche Längen sind, diese durch den Tact und Accent geregelt sein, so daß ein Ton als abhängig erscheint von dem andern. Wir können es schon am Spiele der Kinder beobachten, oder wenn sie von Erwachsenen

unbeirrt ſich ihrer vergnügten Stimmung überlaſſen: daß ſie nicht bloß Töne in einer willkürlichen Ordnung hervorbringen, ſondern auch den Körper tactmäßig hin und her bewegen, ſich gleich einem ſchwingenden Pendel förmlich in ihr Gefühl einwiegen, ganz ſo, wie die Wilden zu ihrem Geſang den Tanz geſellen. Der Tact iſt die Regel und Ordnung, aber er darf nicht die Freiheit der Darſtellung beherrſchen oder die Empfindung meiſtern wollen; wie die Gefühle wechſeln, der Affect ſich hebt oder ſenkt, ſo muß auch der Rhythmus in einem und demſelben Stücke ſich beſchleunigen oder verzögern, er muß ſich dem lebendigen Charakter des Tonſtückes anſchließen.

Ein Viertes iſt die Dynamik, die Stärke des Tons. Schon der Sprechende, wenn er mit Empfindung ſpricht, ſtuft den Ton ſeiner Stimme in mannichfacher Weiſe ab, läßt ihn anſchwellen und abnehmen, vereinigt in Einem Worte alle Kraft und läßt andere leiſer und leiſer erklingen. So iſt auch die Kraft, mit welcher der Singende oder Spielende ſeine Töne hervorbringt, der treue Ausdruck ſeiner innern Stimmung, eine weſentliche Offenbarung des Lebens ſelber. So läßt der Maler eine Farbe hervorſtechen, eine andere in den Hintergrund treten; er ſpielt mit ſtarken und ſchwachen Tönen, und bewirkt eben dadurch die äſthetiſche Einheit. Wie eine Schrift ohne Grund- und Haarſtrich unſchön wäre, ſo iſt auch der Ton, namentlich des Singenden, grell und unſchön ohne das Anſchwellen und Verhallen. Darum wirkt jedes Inſtrument um ſo mehr auf unſere Seele, als es ſingt, darum ſind die Töne der menſchlichen Stimme die ſchönſten, weil das Seelenleben in der Kraft des Tones, im allmählichen Anſchwellen und Verhallen, im weichen Schmelz wie in affectvoller Stärke ſich am vollkommenſten durch ſie zu äußern vermag. Wie viel hat in dieſer Hinſicht die Geige vor dem Piano voraus durch ihren Geſang!

Dieſe vier ſo eben ſkizzirten Momente müſſen zuſammenwirken, wenn das Tonſtück den Eindruck eines ſchönen Ganzen auf uns machen ſoll; aber ſie brauchen deshalb nicht immer in gleicher Geltung aufzutreten, ſondern ein Moment wird bald das eine, bald das andere überwiegen. In der neueren Muſik iſt die Harmonie zu großer Herrſchaft gelangt und hat ihr Mannichfaltigkeit, Pracht und Fülle verliehen; aber wenn ſie ihr Maß überſchreitet, gewährt ſie bloß ſinnlichen Effect. Uebrigens mag man noch ſo genau die äſthetiſchen Hebel und Sprungfedern aufzählen, die in der muſikaliſchen Schönheit den Ausſchlag geben — dieſe Wirkung ſelbſt bleibt immer etwas Räthſelhaftes und Myſtiſches, das man nur empfinden, nicht aber in Worten auszuſprechen vermag. Mehr als jede andere Kunſt bewegt ſich die Muſik im Reiche der Gefühle, ſie hat bloß den ſchnell in der Zeit verhallenden Ton, der zwar auf beſtimmte mathematiſche Verhältniſſe der Schwingung ꝛc. zurückgeführt werden kann, von dem es aber doch völlig unerklärlich bleibt, wie er in dem menſchlichen Gemüthe ſo tiefen Nachhall finden, daſelbſt Freude und Leid, Wonne und Sehnſucht, Furcht und Schrecken erregen kann. Doch wenn auch einerſeits die durch die Macht der Töne erweckten Gefühle etwas Unbeſtimmtes, in das Unbegrenzte Verſchwimmendes ſind, ſtehen ſie doch andererſeits in ihrer Unendlichkeit viel höher als das begrenzende Wort und die körperliche Geſtalt, ſie bringen der Seele das Höchſte, das kein Pinſel zu malen, kein Meißel darzuſtellen, keine Sprache zu nennen vermag. Darum gehört aber auch zur Muſik eine eben ſo große Kraft der Empfindung als des Geiſtes; ohne Geiſt wird ein Tonſtück uns nimmer feſthalten und ergreifen.

Dieſe Unendlichkeit und Schrankenloſigkeit für das begreifende Denken muß reſpectirt werden, und wenn ſich auch der Hauptcharacter eines Tonſtücks im Allgemeinen durch Worte bezeichnen läßt, ſo kann das doch nie im Beſonderen geſchehen. In dieſen

Fehler verfallen auch Tonſetzer, wenn ſie Schlachten malen wollen, oder in Opern und Liedern jeden Satz des Textes in die Muſik überſetzen möchten. Viel mehr, als manche Opernmelodieen, ergreifen und wirken darum die Volkslieder, die mit einer und derſelben Melodie alle Strophen oft durch alle menſchlichen Affecte hindurch, traurig und heiter, ſanft und heftig, bewegt und ruhig, fortſpielen; denn die Schattirung der verſchiedenen Empfindungen iſt nicht Sache der Melodie, ſondern des Ausdrucks. Nehmen Sie z. B. Zelter's Compoſition der Goethe'ſchen Romanze: Der Gott und die Bajadere. Wie verſchieden ſind da die Empfindungen und Gedanken! Jede Strophe hat ihren beſonderen Charakter, und ein anderer Tonſetzer hätte vielleicht ſo viele verſchiedene Melodieen gemacht als Strophen ſind; Zelter, der ſeinen Freund Goethe und deſſen Gedichte verſtand, gab ſie alle in einer und derſelben Melodie. Freilich erfordert der Vortrag einer ſolchen Compoſition wieder einen Meiſter, der das Lied verſteht und empfindet und in jede Strophe den eigenthümlichen Charakter zu legen weiß, ſonſt wird daraus ein langweiliges Geleier. Geſchmacklos iſt es auch, den Geſang der Vögel, Sturmwind, Donner, das Gebrülle von Kanonen, das Getrappel von Pferden, Gewimmer u. dergl. nachzuahmen; wenn große Meiſter dies thun, ſo iſt es keine eigentliche Malerei, ſondern geniale Andeutung ſolch ſinnlicher Gegenſtände durch einzelne Zauberklänge, die ſie dem Gebiete der Melodie gleichſam abgewinnen.

Und ſo wollen wir denn dieſe Kunſt, die recht eigentlich die Kunſt unſerer Zeit genannt werden kann, auch uns zu eigen machen. Doch nicht ſo, wie es die Welt thut und die Mode und die eitle Vergnügungsſucht, die dieſe Kunſt bloß als ein bequemes Mittel hinnimmt, ſich die Zeit zu vertreiben oder wohl gar den Reiz der Sinnlichkeit zu ſteigern, zum Nothbehelf geſelliger Kreiſe, die man

weder gemüthlich noch geistreich genug ist zu beleben. Auch wollen wir sie nicht, zum Nachtheil der gesammten Seelenkräfte, bis zur Vernachlässigung ernster Pflichten treiben. Die Seele darf nicht aus dem Gleichgewichte kommen durch die Musik, das Gehör soll nicht feiner werden als das sittliche Gefühl, der Tact musikalischer Compositionen nicht richtiger als der Tact des Lebens.

Es ist unstreitig wider alle Bestimmung des weiblichen Geschlechts, wenn sich ein Mädchen ohne besondere Begabung zur Virtuosin bildet, Tag und Nacht singt und spielt, um es zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit zu bringen. Selten wird solch' ein Wesen eine gute Mutter, eine beglückende Gattin, ein sittliches Weib, eine würdige Hausfrau werden, und noch seltener wird sie selbst wahrhaft glücklich sein, wenn sie in eine Sphäre gedrängt wird, welche der Geist nicht beherrschen kann. Ist ein eminentes künstlerisches Talent vorhanden, nun, so mag es mit aller Entschiedenheit ausgebildet werden. Es giebt auch unter den neueren Virtuosinnen sehr achtungswerthe, edle Persönlichkeiten, die eine Zierde der Gesellschaft sind. Aber die Mehrzahl unserer heutigen Virtuosen männlichen und weiblichen Geschlechts schaden mehr, als sie nützen, denn eben ihre Künsteleien verderben das wahre Kunstgefühl und vernichten die heilsame Wirkung der Musik. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet sollten Staat und Gesetze den leidenschaftlich hinaufgeschraubten Enthusiasmus für Virtuosen füglich einschränken. Der Beifall und die Belohnung, mit denen sie überhäuft werden, gebührt ihnen auf keinen Fall und steht mit der Anerkennung anderer Verdienste, die dem Menschengeschlechte weit mehr Wohlfahrt bringen und größere Aufopferung und Anstrengung fordern, in keinem Verhältniß. Der jährliche Gehalt einer großen Sängerin beläuft sich oft auf 50- und 60,000 Franken, während ein zum Krüppel geschossener Krieger kaum 1000 Franken, ein im Dienste des Staates rastlos beschäftigter Beamter nach Verhältniß

ſeines Ranges kaum den dreißigſten Theil, ein Schulmann, den man mit Recht einen Menſchenbildner nennen kann, nebſt der Geringſchätzung, die ſein Theil iſt, kaum den fünfzigſten Theil zur Lebensfriſt erhält. Sängerinnen ſchwelgen nach vollbrachtem Siegeslauf auf fürſtlichen Landgütern, und Componiſten wie Lortzing ſterben in Dürftigkeit und hinterlaſſen ihre Familie in Armuth.

Alſo nicht Virtuoſin ſuchen Sie zu werden, meine Freundin, nicht für die Welt, nur für ſich ſelbſt und höchſtens für Ihre nächſte Umgebung üben Sie Geſang und Muſik. Aber bei der Erlernung dieſer Kunſt müſſen Sie ſich auch ſelbſt die rechte Weiſe ausfinden, denn die Zahl der geſchickten und verſtändigen Meiſter iſt ſehr gering. Große Künſtler laſſen ſich ſelten zum Unterrichte gebrauchen, und wo findet man außerdem noch Männer mit warmem Herzen und hellem Geiſt, die, wie etwa Zelter, Berger, Hummel, Moſcheles, Mendelsſohn mit Liebe und Verſtand nicht nur Noten leſen, ſondern auch verſtehen und empfinden lehren? Haben Sie einmal die mechaniſche Fertigkeit, die freilich unerläßlich iſt, errungen und zugleich gelernt richtig und deutlich zu leſen, dann müſſen Sie in den Sinn der Compoſition ſelbſt eindringen und den Ausdruck ſelber finden. Glauben Sie nicht, daß dieſer etwa in den Schnörkeleien und Schwierigkeiten enthalten ſei; auch fordern nicht künſtlich zuſammengeſetzte Stücke die größte Aufmerkſamkeit, vielmehr liegt ſehr oft in einer ganz einfachen Stelle alle Kraft der Kunſt; er wird Sie und Andere mit dem höchſten Entzücken lohnen, wenn Sie im Stande ſind, ſie ganz aufzufaſſen und darzuſtellen.

Den Ausdruck ſelbſt können Sie aber von keinem Meiſter lernen, ſo wenig man Empfindung und Gedanken lernen kann. Dieſen muß Ihnen alſo Ihr eigenes Gefühl geben. Nur ein durchgebildeter Menſch kann mit Ausdruck irgend ein Inſtrument ſpielen oder ſingen. Es iſt alſo nothwendig, vorher den Sinn

eines Muſikſtückes zu erforſchen. Freilich eine ſchwere Aufgabe, denn ſo rein geiſtige, dem Unendlichen entlehnte Ideen zu finden, ja die Zeichen zu verſtehen, mit welchen die Muſik uns dieſelben mittheilt, erfordert ein feines Gehör, viele Uebung und einen tiefen, eindringenden Seelenblick. Das Gehör bildet ſich wohl am beſten durch vieles Hören. Daß man ſich beſtrebe, immer auch Gutes zu hören, verſteht ſich. Durch dieſes Sinneswerkzeug wird es dann dem Geiſte möglich, den Schlüſſel zu finden, der ihm die geheime Sprache der Töne aufſchließt und enträthſelt. Suchen Sie alſo jeder Zeit, ſei auch das Stück noch ſo zuſammengeſetzt und harmoniſch verflochten, die Melodie aufzufinden und in dieſer den Hauptgeſang, auf den ſich oft die ganze Folge der Töne bezieht. Man könnte etwa den Anfang mit Variationen machen, weil da in dem Thema der Hauptgeſang abgeſondert und, ohne daß man eben lange zu forſchen braucht, vorhanden iſt. Nun kann man denſelben durch alle Variationen hindurch verfolgen, und ſo lernt man die Sprache der Töne, und weiß dann, auf welche Weiſe Tonkünſtler Ideen einzukleiden und darzuſtellen pflegen. Darauf könnte man zu Sonaten übergehen und eben auf dieſe Weiſe fortfahren. Wollen Sie für ihr Leben einen künſtleriſchen Schatz erwerben, ſo müſſen Sie die Beethoven'ſchen Sonaten in der Weiſe erlernen, wie ſie am Leipziger Conſervatorium traditionell feſtgeſtellt iſt. In der Oper iſt nun auch ſchon in der Ouvertüre, wenn ſie gut iſt, der Hauptgeſang leicht zu erkennen. Iſt man ſo dem Inhalte der Muſik auf die Spur gekommen, dann wird man auch gewiß in der Ausführung den Ausdruck nicht verfehlen. Ueberdies giebt es ja auch ſchon einzelne gute Werke über das Aeſthetiſche in der Muſik, z. B. Rochlitz: „Für Freunde der Tonkunſt", der von Köſtlin verfaßte Abſchnitt in Viſcher's Aeſthetik, Hanslick, vom muſikaliſch Schönen ꝛc. Viel Lehrreiches über Muſik enthalten die Briefe Zelter's an Goethe. Zelter,

ein Architekt aus Berlin, der aber zugleich ein außerordentliches Talent für Musik und einen seltenen Geschmack für alle Künste besaß, hing mit ganzer Seele an Goethe. In einer Reihe von Briefen, worunter auch manches wichtige Wort des großen Dichters zu lesen ist, befinden sich vorzüglich viele treffliche Bemerkungen über Musik und insbesondere über das Studium derselben. Zelter hatte in Berlin eine Singakademie errichtet, die noch fortbesteht, und durch welche er Volksbildung verbreiten wollte. Ich will Ihnen nur ein paar Stellen ausheben:

83. Brief. Von dem Tode seiner Frau.

„Am Sonnabend, dem Tage vor ihrem Tode, war sie in die Kirche gegangen, die Probe meiner Musik zu hören. Ich sollte es nicht wissen, und wie freute ich mich, sie dort zu sehen. Sie sagte mir nachher so viel Angenehmes und Verständiges darüber, daß ich nun erst wußte, was ich gut gemacht habe.

„O mein Freund, warum haben Sie diese wohlthuende, mächtige süße Stimme nicht gehört! Aus ihrem Gesange ging ein Gefühl der Gesundheit in das unbesorgte Ohr, wofür ich nur den einen Ausdruck kenne, den sie mit in's Grab genommen hat. Das reine Herz strömte wie eine frische, stärkende Luft aus ihrem Munde; rührend, erleichternd. Wenn sie auf der Akademie im Chore sang, konnte ich ihre sanfte, erquickende Stimme unter hundert und fünfzig erkennen, ohne daß sie sich angreifen durfte. Der Ton ging leicht und los' heraus, wie sie nur den Mund öffnete. Vor zwei Jahren, da eben ihre Stimme durch Nervenschwäche angegriffen war, sang sie mit Madame Mara in einer hiesigen Kirche. Die Freunde der Mara stritten und glaubten überall, wo die göttliche Stimme tönte, ihren Liebling zu hören."

Besonders ist der 129. Brief über die neuere Musik merkwürdig, wo Zelter also schreibt:

„Das Technische einer Kunst muß eigentlich in frühen Jahren ordentlich erlernt werden. Regt sich erst der Geist von innen heraus, so muß die Sorge für äußere Darstellung beseitigt sein, und wer das schöne Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dichten hilft, denn es ernährt die Luft und macht den Trieb frei.“

Dann wieder: „Keine Kunst kann einen wohlthätigen Einfluß gewähren, die so frech und formlos im unendlichen Raume umherirrt, wie die neuere Musik, welche ihre geheimsten, ihre höchsten Reize vom Ganzen abgesondert, dem allgemeinen Pöbel zur öffentlichen Schau entblößt; wie ein anatomisches Kabinet, oder eine Anekdotensammlung von Liebesgeheimnissen, um die gemeine Neugierde zu übersättigen. Man mag gegen die Tonkünstler der früheren Jahrhunderte einwenden, was man will — (denn wer hat nicht dazu zu lernen?) — nie haben sie die Kunst weggeworfen, das innere Heiligthum preisgegeben; wäre auf ihrem Grunde fortgebaut worden, wir könnten eine Kunst haben und wären ganz andere Leute, als wir uns halten müssen.“ Indessen haben die Bemühungen Zelter's und Anderer Früchte getragen und die Musik ist bei den Deutschen zu einem Nationalvergnügen geworden; allenthalben bilden sich Liedertafeln und Gesangvereine, in Schulen wird der Gesang eifrig und gründlich gelehrt und selbst bei dem Heere herrscht froher, erhebender Gesang.

Lassen Sie uns denn auch noch ferner in Gesellschaft Musik hören und besonders singen; aber nicht jene wälschen Gurgeleien, sondern wahren, natürlichen Gesang, der vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, der nicht nach bloßer Bewunderung strebt, sondern die Seele auflöst in Entzücken und Freude, so daß sich liebliche Bilder, edle Gefühle und heitere Gedanken in derselben regen, die uns selbst jeder Zeit edler, besser und reiner stimmen.

Darum endlich vergeſſen Sie nie, meine werthe Freundin, daß man in der Auswahl ſeiner Muſikalien nicht zu ſorgfältig ſein kann. Lanner und Strauß und Labitzky haben auch ihre Berechtigung und mögen zuweilen zur Erheiterung auf dem Pianoforte geſpielt werden; aber zu viel Zeit dürfen ſie nicht fortnehmen, ebenſo wenig als die Opernmelodieen von Flotow oder Bellini oder gar Verdi! die in allerlei Zuckerplätzchen zur Näſcherei zugerichtet den geſunden Appetit verderben. Beſonders iſt vor den weichlichen Melodieen der italieniſchen, zum Theil auch der franzöſiſchen Oper zu warnen, es fehlt da die Unſchuld und Einfalt des Herzens und alle geiſtige und ſittliche Kraft, die nie durch Rouladen und elegante Figuren und ſonſtige Reizmittel zu erſetzen iſt.

Der Deutſche nur — er fühlt und ſingt,
Daß ſein Geſang das Herz durchdringt.

Vierunddreißigſter Brief.

Heute einige Worte über Reinheit der Tonkunſt, inſofern dies Thema auch für Sie von practiſcher Bedeutung iſt.

Das Waſſer nennen wir rein, wenn es frei iſt von erdigen und metalliſchen Beſtandtheilen, obwohl eine gewiſſe Quantität Kohlenſäure ihm weſentlich zukommt und zu ſeiner Natur als der eines erfriſchenden Trankes gehört. Ueberſteigt die Kohlenſäure ein beſtimmtes Maß, ſo wird aus dem reinen Quellwaſſer ein „Säuerling", in welchem bereits ein natürliches Element des Waſſers zur Potenz (vermehrter Kraft) geſteigert iſt. Dieſer potenzirten Kraft willen mag ein ſolches Waſſer in gewiſſen Fällen von Krankheit oder auch nur Abſpannung ſehr heilſam und „natürlich" ſein, aber

für den gewöhnlichen Hausgebrauch und in gesunden Tagen ist das einfache, reine Quellwasser angezeigt. In der Musik ist es aber so weit gekommen, daß wir nicht mehr mit dem Quellwasser uns begnügen wollen, wenn's nicht — Mineralwasser ist. Der einfache Stil Gluck's und Mozart's ist farblos, fade geworden, und selbst der himmelanstürmende, kühne und dabei humoristische, alle Scalen des Gemüthslebens durchlaufende Beethoven ist einem Richard Wagner gegenüber viel zu einseitig, zu wenig dramatisch, zu wenig pikant! Wagner vernichtet jede einzelne Kunst in ihrer vom Schöpfer der Natur selber gezogenen Schranke und in der Selbstständigkeit, die sie nur innerhalb dieser Schranke behaupten kann. Die Musik soll in seiner Oper zugleich das Amt einer Decorationsmalerin ausüben und zugleich ein Drama sein, voll spannender Handlung und Leidenschaft; sie soll nicht mehr, wie früher, den dramatischen Fortschritt des Stückes fördern, den Text ergänzen, indem sie das Wort, das bloß Begriffe nennt, durch's Gefühl stützt und ihm den vollen Ausdruck giebt: sondern sie soll mit dem Text so genau zusammengewachsen sein, daß eigentlich (wie es auch bei Richard Wagner der Fall ist) der Componist zugleich Dichter und der Dichter zugleich Componist sein muß. Dazu gehört aber eine Anspannung der Seelenkräfte, welche das gesunde Gleichmaß bereits verlassen hat und auch nur bei der nervösen Ueberspannung unserer Zeit möglich ist. Wer eine Wagner'sche Oper mit Antheil und eindringendem Verständniß verfolgen will, muß fast eben so arbeiten und sich „echauffiren", als der Verfasser selber, obwohl nicht zu leugnen ist, daß Richard Wagner in der Instrumentation Bedeutendes geleistet hat.

Das gänzliche Versinken und Sichversenken in den Text tritt schon in der Liedercomposition Franz Schubert's hervor. Wenn früher die Lieder strophenweis nach einer Melodie gesungen wurden, die sich (zuweilen naiv genug) bei den verschiedenen Versen

wiederholte, ſo verſchmolz Schubert den Text ſo mit der Muſik, daß dieſe jenen völlig dramatiſch entwickelte und fortführte, daß die Muſik nicht mehr bloß zur Begleitung *diente*, ſondern die Idee des Gedichtes ſelber mit *darſtellte*, indem er ſie muſikaliſch aufſchloß. In noch höherem Grade iſt dies *Robert Schumann* bei der Compoſition vieler Lieder gelungen. Bei aller Kühnheit einer ſolchen Liedercompoſition blieben aber Schubert und Schumann doch in den Grenzen ihres Gebietes, indem ſie ein in ſich vollkommen geſchloſſenes Ganze gaben, worin keine Einzelſtelle ſich breit machen, keine Knalleffecte die Harmonie durchbrechen, keine ſchreiende Farben die Gleichmäßigkeit des Colorits ſtören durften. Die Grundſtimmung des Liedes ſpiegelte ſich in der Muſik ab, hatte aber doch noch eine ſolche Weite, daß die Worte ſich ohne Zwang in und mit den Tönen bewegten. Das Pathetiſche, die Leidenſchaft darf nie ſo ſtark werden, daß die Herrſchaft der Regel, des feinen muſikaliſchen Anſtandes verloren geht. Dies ſehen Sie auch bei *Mendelsſohn*, dem es keineswegs an lebhafter Declamation fehlt, der aber mit einer gewiſſen Keuſchheit, die freilich zuweilen in Kälte übergeht, ſich in der allgemeinen Stimmung hält, welche dem Charakter ſeiner Compoſition entſpricht.

Dieſes „Allgemeine" iſt aber unſern neueſten Stürmern und Drängern ein Dorn im Auge, ſie wollen *Alles* individuell haben, daguerrotypiſch die feinſten Nüancen ausdrücken, und machen durch ſolches Streben den Ausdruck gezwungen (forcirt), indem ſie ihn in die Zwangsjacke des Textes ſtecken. Da kommen denn die grellſten Schlaglichter und Schlagſchatten hart an einander zu ſtehen, auf fortissimo folgt ein pianissimo, auf das haſtig beſchleunigte Tempo ein prätentiöſes Anhalten, es iſt in Allem eine Hitze und Aufregung, die durch kein adagio beſchwichtigt, vielmehr durch ſolche ſcheinbare Ruhe noch mehr geſteigert wird. Es tritt uns die Kunſt nicht mehr in ihrer gegenſtändlichen Ruhe und Würde,

ſondern der nervöſe Künſtler entgegen mit ſeinem unnatürlich aufgeregten Subject.

In Meyerbeer's Opern haben Sie daſſelbe Haſchen nach Effect und nach blendendem Contraſt, der Geſang iſt nicht mehr Geſang, ſondern leidenſchaftliche Declamation, hier und da mit dramatiſcher Kraft, oft aber auch mit hohlen Phraſen eiligſt zuſammengerafft. Den Sängern iſt das leider meiſt am liebſten, indem ſie mit großer Nachläſſigkeit ſich eine Strecke gehen laſſen, um an einer Kraftſtelle dann um ſo glänzender hervorzubrechen.

Wenn Haydn in ſeiner anſpruchsloſen, natürlichen Weiſe uns das Chaos, das „Es werde Licht", und ähnliche Naturbilder auch durch die Kraft der Töne vorgeſtellt hat, wenn Beethoven in ſeiner Paſtoralſymphonie uns die „Scene am Bach", ein „Gewitter" u. dergl. malt: ſo iſt dies doch nur dadurch geſchehen, daß uns dieſe Componiſten in die Stimmung verſetzen, welche jenen Objecten entſpricht, daß ſie das Lyriſche mit ſo viel Energie zum Dramatiſchen erheben, daß unſer Gefühl ähnliche Scenen vor die innere Anſchauung ſtellt. Aber wenn Hektor Berlioz uns durch ſeine Muſik die Wüſte „ſchildern" will, ſeine Symphonie geradezu auf die Situationszeichnung anlegt, ſo iſt das ein verkehrtes Beginnen, das den eigentlichen Charakter der Muſik verunreinigt.

Selbſt in den Inſtrumenten wird nicht mehr der Charakter gewürdigt. Das Horn ſoll Rouladen mit Zweiunddreißigſteln abrollen, wie eine Geige concertiren, und man darf nicht leugnen, daß durch die „Klappenhörner" allerdings eine außerordentliche Schnelligkeit der Tonfolge ermöglicht iſt. Aber der volle, eigenthümliche Ton des Hornes kann nur bis auf einen gewiſſen Punkt erhalten werden, und es bleibt Unnatur, auf der Baßpoſaune wie auf einer Flöte ſpielen zu wollen.

Unſer Pianoforte iſt für die Sonaten- und Concertform ganz geſchaffen und iſt zugleich ganz vortrefflich zur Begleitung des

Geſanges, ſoll aber keine Symphonieen aufführen und das Lied erſetzen wollen. Durch eine Rieſenarbeit, wo alle zehn Finger zugleich arbeiten, durch Aufhebung des Dämpfers die Töne fortklingen und dieſelbe Hand zugleich die Melodie fortführen und für die reiche Begleitung verwendet werden kann — gelingt es freilich, dies Inſtrument zu Dienſten zu zwingen, die angeſtaunt und bewundert werden, aber dabei leidet nur zu ſehr der einfache Charakter einer Hausmuſik, deren Träger vorzugsweiſe das Pianoforte ſein ſoll. Ueberhaupt wird es mit dem Pianoforteſpiel oft zu leicht genommen, und es wäre wünſchenswerth, daß Violine, Flöte, Cello mehr Theilnahme fänden, weil dieſe eine entſchiedenere muſikaliſche Anlage und Hingebung verlangen, und nicht ſo bequem zu Lückenbüßern verwandt werden könnten. Auf dem Pianoforte glaubt Jedermann klimpern zu können, gleichviel ob mit oder ohne inneren Beruf. Sie wiſſen, ein wie großer Freund der Muſik und des Clavierſpiels Ihr Correſpondent iſt, aber er hat es ſtets für ein verdienſtliches Werk erachtet, die Eltern von dem zur Mode gewordenen Clavierſpiel der Kinder abzurathen, wenn bei letzteren keine entſchiedene Anlage vorhanden iſt. Da wird aber ſelten gefragt: frommt es der wahren Bildung, ſtimmt es zur übrigen Lebensweiſe, wird der Menſch ſittlich gefördert? Alles ohne Unterſchied muß die Taſten bearbeiten, denn das Möbel ſteht einmal im Zimmer, und ſein Gebrauch iſt Mode; Alles ohne Unterſchied muß geſpielt werden, was ſalonmäßig iſt und den Leuten gefällt, gleichviel, ob die Compoſition geeignet iſt, das Gemüth zu veredeln oder nicht. Das Geſunde, Reine — ein einfaches deutſches Kernlied, ein Rondo oder Andante, eine Sonate „nach alter Weiſe“ findet keine Liebhaber und bei den Eltern ſchon darum keine Gnade, weil die Virtuoſenkunſt der Kinder zu wenig hervortreten kann.

Die richtigen Grundſätze, die unſere vorzüglichſten Aeſthetiker in ihrer Theorie entwickeln, das geſunde pädagogiſche Element in

Schriften, wie Thibaut's „Ueber Reinheit der Tonkunst" (bereits in dritter Auflage erschienen), „die Familie" von W. H. Riehl und die Vorrede zu seiner „Hausmusik", auch die sehr practische Abhandlung von K. v. Raumer „Ueber Mädchenerziehung" (aus der Geschichte der Pädagogik besonders abgedruckt), werden nicht verfehlen, einer bessern Richtung in der Musik, und namentlich in der Hausmusik, Bahn zu brechen, und indem sie auf das Natürliche dringen, auch dem Reinen und Sittlichen in der Musik das Wort reden. Auch Riehl's „Musikalische Charakterköpfe" möchte ich Ihnen empfehlen, worin mit wenigen, aber prägnanten Zügen eine Geschichte der neueren Musik gegeben ist, und besonders Bach und Mendelssohn treffend in ihrer socialen Stellung und Bedeutung gewürdigt werden. Ein schöner Beitrag, dieses Werkchen, zur Lehre von der Reinheit der Tonkunst! Was die Reinheit des Clavierspiels insbesondere anbetrifft, so hat darüber Johanna Kinkel sehr beherzigenswerthe Worte gesprochen in einem kleinen Werkchen, das den Titel führt: Acht Briefe an eine Freundin über Clavierunterricht (Stuttgart, Cotta). Ich wünschte, Sie möchten es nicht unterlassen, mit einem gewissenhaften, musikalisch durchgebildeten Lehrer auch über die ästhetischen Principien der Tonkunst zu sprechen.

Fünfunddreißigster Brief.

Sie freuen sich, meine Freundin, bereits auf die Poesie, die nun in unsern Briefen an der Reihe ist. Wir kommen nun so recht eigentlich auf unser Gebiet, während uns bisher Gegenstände beschäftigten, von denen wir weniger Erfahrung und Kenntniß besitzen. Architektur, Skulptur, Malerei und Musik sind uns aller-

dings, beſonders die wir in Provinzialſtädten wohnen, weniger bekannt, und die klaſſiſchen Werke dieſer Künſte ſind uns nicht ſo leicht zugänglich, wie es mit den poetiſchen Schöpfungen der Fall iſt. Aber das darf uns in dem Streben nicht beirren, ſo viel als möglich mit ihnen bekannt zu werden und Einſicht in ihr Weſen zu gewinnen. Wer ſich mit jenen Künſten vertraut gemacht hat, der hat auch eine Vorſchule für die richtige Erkenntniß der Poeſie gewonnen. Der Gegenſtand aller Künſte iſt immer nur das Schöne, alſo das höchſte Leben ſowohl der Materie als der Form. Wer alſo das Schöne empfinden will, hat es nicht allein mit der Materie und der Form der Kunſtwerke zu ſchaffen, ſondern mit dem Leben, das ſich durch dieſelben und in denſelben ausſpricht. Das Belebende aber iſt eigentlich die Poeſie. Auch der Baukünſtler, der Bildhauer, der Maler und der Tonkünſtler muß Dichter ſein, d. h. er braucht nicht Verſe zu machen, er hat ein ganz anderes Material zu ſeinen Werken als Worte, und auch ſeine Formen ſind nicht die der Dichtkunſt. Aber das Leben, das er ſeinen Schöpfungen einhauchen ſoll, kann nur von einer vorhandenen Idee entſpringen, und dieſe Idee iſt eine höhere Weltanſchauung, d. i. Dichtung. Denn dieſe iſt nichts Anderes als Ausdruck ſolcher Gedanken und Empfindungen, welche die Erſcheinungen der wirklichen Welt zu der idealen erheben. Sie ſehen alſo, daß jeder Künſtler eigentlich Dichter iſt. Nun wird Ihnen auch klar ſein, wie jeder Menſch, der das Poetiſche begreift und empfindet, auch zugleich daſſelbe in allen übrigen Künſten wahrnehmen werde, wenn er auch nur geringe Einſicht in das Techniſche derſelben hat. Wüßten Sie nicht einmal, wie viele Säulenordnungen es gäbe, was griechiſcher und gothiſcher Stil, was Symmetrie u. dergl. in der Baukunſt ſei, Sie hätten aber lebhaften Sinn für höhere Gedanken und höhere Empfindung und träten alſo in die St. Peterskirche zu Rom, gewiß, der gewaltige Eindruck würde nicht aus-

bleiben, Sie müßten ſich von dem Erhabenen und Edlen ergriffen fühlen, vielleicht mehr als mancher geſchickte Baumeiſter, der alle Regeln der Kunſt kennt und ſelbſt ausübt, aber kein Dichter, d. h. keiner hohen Empfindung, keines hohen Gedankens fähig iſt, und der es höchſtens bis zur Bewunderung mechaniſcher Leiſtung bringt und nicht aufhören kann, über die Kuppel zu erſtaunen und über den Rieſenbau und über die Eintheilung und über die Schönheiten im Einzelnen, deren Aufzählung er etwa auswendig gelernt hat. Von der andern Seite wieder dürfen wir ja nicht glauben, das Weſen der Dichtkunſt zu verſtehen, weil wir die Verſe irgend eines Dichters oder vielmehr die Worte begriffen haben. Glauben Sie mir, liebe Freundin, es iſt leichter, die Bedeutung und Schönheit jedes andern Kunſtwerks, als die eines Gedichtes aufzufaſſen. Selbſt der unpoetiſche Menſch, wenn er ſich hinſtellt vor die Mediceiſche Venus, wird doch allmählich einen Anflug von höherer Empfindung und Denkweiſe bekommen, denn das Kunſtwerk fällt ſo mächtig in die äußeren Sinne und der Weg von der Sinnlichkeit zum Schönheitsgefühle iſt für den Ungebildeten leichter, als wenn er durch das Gebiet der Geiſterwelt hindurchwandern muß. Aber eine Dichtung, beſonders wenn ſie höchſt einfach, ohne vielen Aufwand von Bildern, von Redeſchmuck und Wohlklang iſt, erfordert, wenn nicht mehr Anſtrengung der geiſtigen Kräfte, ſo doch einen viel feineren, geiſtigeren Sinn und Verſtand, um darin das Schöne, das volle Leben, das Ideal zu erkennen. Da glaubt Mancher Poeſie zu leſen, wenn er leere Tiraden, ſchwülſtige Phraſen und künſtliche Wendungen irgendwo findet, ja ganze Nationen ſind oft in ſolchem Wahn und meinen, claſſiſche Dichter zu beſitzen, da ſie doch nur Verſemacher haben.

Die Dichtung iſt alſo die reingeiſtige Kunſt, ſie hat kein anderes Material als Worte, und die Form ſelbſt fällt weder in die Augen, noch in die Ohren, ſie wird vom Geiſte erzeugt und muß

vom Geiſte aufgefaßt werden. Jedes Kunſtwerk muß alſo poetiſch ſein, dagegen iſt es nur eine beſondere Eigenheit, und oft geradezu eine Unvollkommenheit, wenn die Poeſie maleriſch, muſikaliſch, kurz wenn ſie im Character einer der andern Künſte wirken will. Darum eben iſt die Poeſie die feſſelloſeſte und freieſte aller Künſte und ihr Reich iſt unermeßlich wie der Geiſt. Aber wie der Geiſt überhaupt nicht außer der Natur iſt, ſondern als ihr eigenes Geſetz in ihr lebt und webt: ſo iſt auch der poetiſche Geiſt nicht die zügelloſe Phantaſie, ſondern der mit dem Wirklichen ſich eins wiſſende, aus der Harmonie des Idealen und Realen ſich hervorarbeitende Gedanke. Ebenſo treffend wie ſchön ſagt Schiller von der Poeſie:

Mich hält kein Band, mich feſſelt keine Schranke;
Frei ſchwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich iſt der Gedanke,
Und mein geflügelt Werkzeug iſt das Wort.
Was ſich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen ſchafft,
Muß mir entſchleiert und entſiegelt werden,
Denn nichts beſchränkt die freie Dichterkraft;
Doch Schön'res find' ich nichts, wie lang' ich wähle,
Als in der ſchönen Form — die ſchöne Seele.

Sechsunddreißigſter Brief.

Poeſie iſt Darſtellung des Schönen durch das Wort, oder wenn Sie wollen, durch die Rede. Sie führt uns den Glanz und die Farbenpracht des Frühlings, die Wonne der lauen Sommernacht, die hehre Pracht einer Gebirgslandſchaft ſo lebendig vor, als ſtünde uns Alles vor Augen, als erlebten wir es in

dieſem Augenblick; ſie läßt „den Sturm zu Leidenſchaften wüthen, das Abendroth in ernſtem Sinne glüh'n". Sie führt uns in das bewegte Leben der Städte, in den ſtillen Wald, auf das weite Meer. Sie zeichnet die verſchiedenſten Menſchen nach ihrem inneren und äußeren Weſen ſo individuell beſtimmt, ſo handgreiflich, plaſtiſch abgerundet, als wären ſie vom Bildhauer gemeißelt. Aber ſie bedarf dazu weder der Farbe und Leinwand, noch des Marmors, ſondern nur des einfachen Wortes. Dieſes wendet ſich direct an den Geiſt, der geſprochene „Laut" iſt nur das Mittel, um die entſprechenden Vorſtellungen in unſerer Seele wach zu rufen und unſere Phantaſie zu jener Thätigkeit anzuregen, durch welche die äußere Welt der Sinne in unſere Vorſtellung übergeführt, alles Gegenſtändliche in ein Zuſtändliches, innerlich Erlebtes verwandelt wird.

Iſt ſomit die Poeſie die geiſtigſte der Künſte, ſo iſt ſie doch ſo wenig als alle übrigen von der Welt der Sinne abgelöſt. Der Dichter muß es verſtehen, alle ſeine Gedanken in ein Bild zu kleiden, ſeine Empfindungen in einen Gegenſtand zu legen, worin das Innere zum Aeußeren wird, das geheimſte Leben des Herzens ſich offenbart. Die Gedanken und Empfindungen müſſen vollkommen im Worte *erſcheinen*, die Idee muß in dem Bilde zum Vorſchein kommen: dann iſt's ſchön, dann giebt es poetiſchen Genuß und volles äſthetiſches Genüge. Wenn dieſe Einheit fehlt, in der Inneres und Aeußeres ſich decken, der Geiſt zur Seele wird und Geſtalt gewinnt: dann helfen alle hochtönenden Worte, alle Sylbenmaße und Reime, alle Bilder und ſchöne Phraſen nichts. Ich will verſuchen, Ihnen in einigen Beiſpielen zu zeigen, was eigentlich poetiſch ſei. Wir nehmen zuerſt folgendes Gedicht von *Koſegarten*.

Seelenleere.

Leer iſt's im Buſen mir, unerträglich,
In der ganzen Seel' iſt mir's öd' und leer —
Meine ganze Seele ſchmachtet, dürſtet unſäglich.
Sage mir's, Himmel! wonach? Sage mir's, Erd' oder Meer,
Was iſt es, dies Schmachten, das im Eingeweide mich quälet?
Was iſt ſie, dieſe raſtloſe Ungeduld . . .
Nennet mir die Seligkeit, die mir fehlet,
Nennet mir die Frevelthat, die jene mir raubet — die Schuld!

Da droben unter Wolken und geſtirneten Hügeln,
Iſt bei dir die Fülle, deren Mangel mich quält?
O Held! ſo gebeut deinem Sturm, und ſein wildbrauſender Flügel
Schleudere mich empor zur ätheriſchen Welt!
Liegt in der Erde tief unten ſie verborgen,
Die Nahrung meiner Seele, o! ſo ſtürze mich hinab.
Sei drunten, was da ſei, Wonne, Wehe, Luſt oder Sorgen —
Erbarmung nur, du Donnerer, und ſtürze mich hinab.

O ſtrömt' ich auf der Woge in den Abgrund hinunter,
Brauſt' ich auf Gefiedern des Nachtſturms umher,
Führ' ich auf zückendem Blitz, ſüdoſtwärts hinauf und herunter,
Glüht' ich in der Sonne, eiſt' ich am Nordpol im Meer:
Hauſete mir Leidenſchaft wüthig im Buſen,
Brennende Wolluſt in ihm, Rachgier, Blut, Durſt, Tod, — —
Aber ach, nein, nein, leer, kalt iſt's mir hier im Buſen,
Gehenniſcher*), unerträglicher, ewiger Tod!!

Gerne ſtürzt' ich von der Höhe des Felſen hinab mich in die tobenden Fluthen,
Gern haut' ich aus den Adern das Blut mir heraus —
Aber auch da draußen iſt's dunkel. Finſterniß dräuet dahinten.
Oed' und ſchweigend und leer iſt der Schatten einſames Haus.

*) Gehenna = die Hölle. „Gehenna" hieß ein Thal bei Jeruſalem, in welchem dem Moloch Kinder geopfert wurden.

Hier lieg' ich nun verzagend, und winde mich im Sande,
Dem raſenden Frevler gleich, den Gottes Donnerkeil traf:
Blut beſtrömt ihm die Bruſt, und Kerker und ewige Bande
Sieht er, und hoffet und hofft des Todes ehernen Schlaf.

Die Empfindung, die hier den Dichter bewegte, iſt alſo dasjenige Mißbehagen am Daſein, welches er Seelenleere nennt. Sie befällt häufig junge Menſchen, denen es an Leitung fehlt, und die nicht wiſſen, was anzufangen mit ihrem Leben. Sie entſteht dann, wenn die Seelenkräfte in keinem Gleichgewichte zu einander ſtehen, beſonders wenn Phantaſie und Empfindung im Gefolge aller Leidenſchaften über Verſtand und Vernunft die Oberhand gewinnen. Dieſer Zuſtand iſt ſchon an ſich ſelbſt unpoetiſch, denn ein Gedicht kann, wie jedes Kunſtwerk, nur aus einer harmoniſchen Seele kommen, worin ſich das Leben, höheres und niederes, klar abſpiegelt. Was in Augenblicken der Leidenſchaft erzeugt wird, kann nur wildes Toben, Unſinn und Wahnſinn ſein.

Indeß finden wir in den Jugendverſuchen der größten Dichter ſolche Herzensergießungen; ſie haben immer poetiſches Intereſſe, wenn ſie nur einige Kraft verrathen, von der ſich künftig Beſchwichtigung hoffen läßt, oder deren Ausdruck doch dem genommenen Fluge an Stärke gleichkommt. Allein im vorliegenden Gedichte iſt durchaus keine Spur eines männlichen Muthes, der ſich herausarbeiten werde aus der Leere; es endet in troſtloſer Verzweiflung. Die Sprache iſt ferner durchaus ungleich; die erſte Strophe iſt zum Theil matte Proſa, wie man ſie im gemeinen Leben hören kann: unerträglich, unſäglich; das im Eingeweide mich quält — höchſt unſchön! — raſtloſe Ungeduld. Dann hochtrabende Worte: wildbrauſender Flügel, ſchleudere, ätheriſche Welt, ſtürze mich hinab. Und ſo brauſt und tobt und ſtürmt und raſt und blitzt es

fort; mitten unter den gräßlichen Bildern liegen aber wie Abcbücher ſo verſtändlich und platt die Hauptwörter: Wonne, Weh, Luſt und Sorgen, dann Wolluſt, Rachgier, Blutdurſt, Tod. Auch ſelbſt gegen das Sylbenmaß iſt gefehlt, und die Verſe dieſes unſäglich leeren Gedichtes holpern unerträglich. Dies Alles mußte der Verfaſſer ſelbſt in reifern Jahren fühlen und er verbeſſerte bei einer Umarbeitung ſeiner Jugendgedichte auch dieſe Ode. Allein die poetiſche Schönheit konnte er ihr nicht geben; er ſuchte ſie zwar durch Ausmerzung ihrer trivialen Ausdrücke, durch hochtönende Kraftworte, bunte Bilder und Gleichniſſe zu erſetzen, aber dies iſt Alles falſcher Schmuck, der das fehlende geiſtige Leben nicht erſetzen kann. Es wird auch in der Umarbeitung unbändig geſchauert, gehetzt, gewürgt, gelezt und geſtürmt.

Oed' und Leer.

Leere des Sinns und der Seele, wie wend' ich,
Wie fühl' ich dich, ängſtendes, ſchauerndes Leer!
Es treibt mich, es jagt mich, es hetzt mich unbändig,
Sage mir, Himmel, wonach? Sagt es mir, Fluren und Meer!
Nennt mir dies nimmer erſättigte Sehnen!
Nennt mir die würgende Ungeduld!
Deutet mir dieſe heißſtürzenden Thränen!
Lehrt mich, ach! lehrt mich ſie ſühnen, die raſtlos verfolgende Schuld.

Funkelnder Sirius, ſchimmernder Riegel,
Bergt ihr das Gut, das dem Lechzenden fehlt?
So ergreift mich, Stürme der Nacht, und tragt mit gewaltigem Flügel
Zu Welten mich empor, wo keine Sehnſucht quält!
Liegt in des Abgrunds Schooß es begraben,
Was die ſchmachtende Seele letzt ... hinab,
Hinab in chaotiſches Grau'n! Hinab, es zu finden, zu haben!
Hinab in das grauſige, klaffende Grab!

Faßte dein Strudel mich, alte Charybde!
Brauſt' ich mit Oſſian's Geiſtern umher!
Löſt' ich, ein Büßer, mein ſühnend Gelübde!
Glüht' ich im nitriſchen Sand! Gefrör' ich im arktiſchen Meer!
Umſtrickten mich nur der Begierden Empuſen!
Schäumte mir, Wolluſt, dein Kelch! Blitzte mir, Rache, dein Stahl!
Aber im Herzen den Froſt! die ſchaudernde Oed' im Buſen ....
Acherontiſche, ſtygiſche, folternde Qual!

Wohl lockt vom leukadiſchen Fels der Sprung in die ſchäumenden Fluthen,
Wohl böt' ich die Deciusbruſt den brüllenden Schlünden der Schlacht!
Wohl ſchürt' ich alcidiſchen Sinns des Rogus vergötternde Gluthen ...
Aber was harrt dahinten? Erebiſche, ewige Nacht!
Hörſt du ſie raſſeln des Tartarus Ketten?
Siehſt du die Larven im Schwefelgefild?
Wohin denn ſich flüchten, ſich bergen, ſich retten — —
Dem kein Lethe rinnt, dem keine Nepenthe quillt!

Uebrigens dürfen wir Koſegarten poetiſches Genie nicht abſprechen; ſeine Legenden, beſonders ſeine idylliſchen Epopöen: Jukunde und die Inſelfahrt, ſind liebliche Dichtungen voll lebendiger Schönheit.

Da haben Sie nun geſehen, wie ein ſonſt tüchtiger und begabter Geiſt das Poetiſche dadurch verfehlte, daß er vom Idealiſchen ausging, den Weg zur Wirklichkeit nicht wieder zurückfinden konnte und ſo im Leeren, Unbegreiflichen, Unbekannten und Unbenannten (wie F. Richter ſagt) ſich viel umhertrieb, ohne etwas Leben Schaffendes und Erregendes hervorzubringen. Nun will ich Ihnen aber an einem andern Beiſpiele zeigen, wie ein anderer Dichter vom Wirklichen ausging, ſich aber nie, weder im Stoff,

noch in der Form, zum Idealen erhob, ſondern immer nur gemeine, alltägliche Gedanken und Empfindungen in einer gemeinen und niedern Schreibart zu Markte brachte. Er iſt freilich ſo der Liebling eines großen Publikums geworden, nämlich der zahlreichen ſogenannten Leſewelt, die nur lieſt, ohne zu denken und zu empfinden, die auch nicht aufgeregt, begeiſtert und veredelt werden will, weil ſie in ihrer ſinnlichen Behaglichkeit dieſe höhern Bedürfniſſe nicht fühlt.

Es iſt dies Langbein, der berühmt gewordene Verfaſſer unterhaltender, meiſt komiſcher und witziger Erzählungen, Legenden, Romanzen u. dgl. Hier folgt das Beiſpiel:

Jünglings Ausſichten.

Wie ein Pilot das Meer durchkreuzt,
Um neue Welten zu entdecken,
Und nach dem Augenblicke geizt,
Wann hoch den Hals die Schiffer recken,
Und einer ruft von Freud' entbrannt:
Ich ſehe Land! —

So treib' ich mich auf einem Meer
Von tauſend wechſelnden Entwürfen
Zu meines Lebens Glück umher.
O Gott, wann werd' ich ſagen dürfen:
Dort jener Erdenwinkel beut
Zufriedenheit!

Oft ſchwebt ein Schiff auf glatter Fluth,
Der Seemann träumt vom feſten Lande;
Doch ſchnell erwacht der Stürme Wuth;
Er taumelt an des Abgrunds Rande,
Und ſinkt, indem er ſchon ganz nah'
Das Eiland ſah.

Wer bürgt vor gleichem Schickſal mir?
Wann einſt ſchon ſüß geträumte Freuden
Beglückter Folgezeit ſich ſchier
In das Gewand der Wahrheit kleiden,
Stürzt mich vielleicht der Tod hinab
In's öde Grab.

Auch das! — Es iſt ja dies kein Ort
Voll Grauſen; nein, ein feſter Hafen,
Wo wiederum am ſichern Bord
Die müden Erdumſegler ſchlafen,
Und wo kein Sturm, der Welten ſchreckt,
Den Schläfer weckt.

Hier haben wir nun einen Dichter, der ganz proſaiſch und auf die alltäglichſte Weiſe die Welt anſchaut und ſich auch nie zum Idealen erheben will. Schon die Ueberſchrift: Jünglings Ausſichten, wie unpoetiſch! Empfindung und Gedanke hat ſo ziemlich Aehnlichkeit mit dem Stoffe der Roſegartenſchen Ode. Auch dieſer Jüngling treibt ſich mit tauſend wechſelnden Entwürfen herum und findet nirgends Zufriedenheit. Auch er ſieht kein anderes Ende ſeiner Pein, als vielleicht den Tod und das öde Grab. Nur das hat er vor dem Nihiliſten voraus, daß er ſich über den Ausgang tröſtet: Es iſt ja dies kein Ort voll Grauſen, ſagt er, nein, ein feſter Hafen, wo die müden Erdumſegler wiederum am ſichern Borde ſchlafen und wo kein Sturm die Schläfer weckt. Er tröſtet ſich eben, wie ſich der vulgäre, um nicht zu ſagen, gemeine Sinn über die Vergänglichkeit des menſchlichen Lebens tröſten. Der Verfaſſer giebt ſich auch gar keine Mühe, den Ausdruck über die gewöhnliche Proſa zu erheben, denn ſelbſt die gewählteren Wörter und Redensarten: Pilot, durchkreuzt, von Freud' entbrannt, der Stürme Wuth erwacht, er tau-

melt an des Abgrunds Rande u. ſ. w., ſind längſt abgenutzt und ſchon in der Umgangsſprache gewöhnlich. Dagegen wie gemein und unſchön das Bild: wann hoch den Hals die Schiffer recken, und wie platt: o Gott, wann werd' ich ſagen dürfen; wie geſchraubt und flach: wann einſt ſchon ſüß geträumte Freuden beglückter Folgezeit ſich ſchier in das Gewand der Wahrheit kleiden!

Da iſt nichts Erhebendes, nichts Gedanken, nichts Empfindung Weckendes. Wahr iſt es, daß Dichter dieſer Art klar und verſtändlich ſind, und ſie möchten wohl einigermaßen dazu dienen, das falſche Pathos der Idealiſten zu parodiren und ſelbſt für den gedankenloſen Haufen eine Art Poeſie zuzurichten; allein durch eine ſolche ſeichte Aufklärung, durch ein ſolches leichtfertiges Spiel mit Gefühlen iſt auch viel Schaden angerichtet worden: die Menge wurde vom Wahren, Guten und Schönen abgewendet. Beſonders ließ ſich Langbein zu Schulden kommen, daß er ſein Publikum auf Koſten der Religion und Moral beluſtigte. Wenn alſo die Idealiſten zum Unſinn und Wahnſinn führen, führen die Materialiſten zur Gemeinheit und Schlechtigkeit. Wir wollen uns nun, liebe Freundin, an einem Beiſpiel aus Goethe's Schriften von dem Ekel, den uns vorliegende Gedichte gemacht haben, erholen:

Wanderers Nachtlied.

Der du von dem Himmel biſt,
Alles Leid und Schmerzen ſtilleſt,
Den, der doppelt elend iſt,
Doppelt mit Erquickung fülleſt,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was ſoll all' der Schmerz und Luſt?
Süßer Friede!
Komm, ach, komm in meine Bruſt!

Der Stoff dieſes Gedichtes iſt eben die Oede und Leere und die getrübte Ausſicht des in's Leben tretenden Jünglings, von der Roſegarten und Langbein ſo unerquicklich ſingen, jener in einer gereizten, dieſer in einer erſchlafften Unzufriedenheit. Goethe wurde auch von dieſem Dämon geplagt, er hat ein ganzes Buch davon geſchrieben: Die Leiden des jungen Werthers. Unverkennbar tönt der bittere Schmerz und Unmuth durch das ganze Lied hindurch; doch wie poetiſch geſtalten ſich Gedanke und Empfindung! Da iſt nichts von der Nüchternheit, noch auch von der Schroffheit, oder der ſchlotternden Nachläſſigkeit, mit der ſich das Alltagsleben ausſpricht; es iſt der ſeelenvollſte Inhalt in edelſter, wahrhaft ergreifender Form. Schon die Aufſchrift: Wanderers Nachtlied, wie poetiſch individualiſirend! Er nennt ſich ſelbſt den Wanderer; das iſt die rechte Benennung eines Jünglings, der nicht weiß, wo aus und ein, und alſo unſtät dahinwallt, weil er nicht vermag ſeine Seele in Harmonie zu bringen und ein feſtes Ziel zu faſſen. Ein Nachtlied iſt es, denn die Nacht bezeichnet den finſtern Schmerz. Doch er ſingt es an den Frieden. Nicht in den Himmel hinauf oder in das ſtille Grab hinab ſehnt er ſich, ſondern er bittet den Frieden, vom Himmel herabzukommen in ſeine Bruſt. Dadurch zeigt er eben, daß er wiſſe, was ihm fehle: die Harmonie, die Seelenruhe. Darum auch erweckt er unſer Herz zur innigſten Mitempfindung, wenn er ſingt: Ach, ich bin des Treibens müde! Der Schmerz des Wanderers ergreift auch uns; aber es iſt ein ſchöner Schmerz. Und wie wohlklingend, wie ſangbar, wie lyriſch iſt das Ganze! Darum ſagte auch Beethoven von Goethe, daß ſeine Lieder ſo leicht zu componiren ſeien, wie denn auch vorliegendes von Schubert und Löwe trefflich geſetzt iſt. Dies gilt nun von allen ſeinen Liedern; ſie kamen aber auch aus einer Seele voll Tiefe und Klarheit.

Hören Sie, was Goethe selbst von der Entstehung seiner Liederchen sagt. „Bei der großen Beschränktheit meines Zustandes, bei der Gleichgültigkeit der Gesellen, dem Zurückhalten der Lehrer (er studirte damals in Leipzig), der Abgesondertheit gebildeter Einwohner, bei ganz unbedeutenden Naturgegenständen war ich genöthigt, Alles in mir selbst zu suchen. Verlangte ich nun zu meinen Gedichten eine wahre Unterlage, Empfindung oder Reflexion, so mußte ich in meinen Busen greifen; forderte ich zur poetischen Darstellung eine unmittelbare Anschauung des Gegenstandes, der Begebenheit, so durfte ich nicht aus dem Kreise heraustreten, der mich zu berühren, mir ein Interesse einzuflößen geeignet war. In diesem Sinne schrieb ich zuerst gewisse kleine Gedichte in Liederform oder freierem Sylbenmaß; sie entspringen aus Reflexion, handeln vom Vergangenen und nehmen meist eine epigrammatische Wendung. Und so begann diejenige Richtung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige, was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußern Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen. Die Gabe hierzu war wohl Niemand nöthiger als mir, den seine Natur immerfort aus einem Extreme in das andere warf. Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Confession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist.“ Und an einer andern Stelle: „Da uns das Herz immer näher liegt als der Geist, und uns dann zu schaffen macht, wenn dieser sich wohl zu helfen weiß, so waren mir die Angelegenheiten des Herzens immer als die wichtigsten erschienen. Ich ermüdete nicht, über Flüssigkeit der Neigungen, Wandelbarkeit des menschlichen Wesens, sittliche Sinnlichkeit und über all' das Hohe und Tiefe nachzudenken, dessen Verknüpfung

in unſerer Natur als das Räthſel des Menſchenlebens betrachtet werden kann. Auch hier ſuchte ich das, was mich quälte, in einem Lied, einem Epigramme, in irgend einem Reim los zu werden, die, weil ſie ſich auf die eigenſten Gefühle und auf die beſonderſten Umſtände bezogen, kaum Jemand anders intereſſiren konnten, als mich ſelbſt."

Hier noch einige Lieder von ihm, ziemlich deſſelben Inhalts, doch immer nur leicht hingehaucht und lyriſch.

Nachtlied.

Ueber allen Wipfeln
Iſt Ruh',
In allen Gipfeln
Spüreſt du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein ſchweigen im Walde.
Warte nur! — Balde
Ruheſt du auch.

Einſchränkung.

Ich weiß nicht, was mir hier gefällt,
In dieſer engen, kleinen Welt
Mit holdem Zauberband mich hält?
Vergeſſ' ich doch, vergeſſ' ich gern,
Wie ſeltſam mich das Schickſal leitet;
Und ach, ich fühle, nah' und fern
Iſt mir noch Manches zubereitet.
O wäre doch das rechte Maß getroffen!
Was bleibt mir nun, als eingehüllt,
Von holder Lebenskraft erfüllt,
In ſtiller Gegenwart die Zukunft zu erhoffen!

Hoffnung.

Schaff' das Tagwerk meiner Hände,
Hohes Glück, daß ich's vollende!
Laß, o laß mich nicht ermatten!
Nein, es ſind nicht leere Träume:
Jetzt nur Stangen, dieſe Bäume
Geben einſt noch Frucht und Schatten.

Siebenunddreißigſter Brief.

Ja, mein liebes Fräulein, der Stoff wahrer Poeſie iſt das idealiſirte oder veredelte Sinnliche. Das, wodurch das Sinnliche idealiſirt wird, ſind die Gedanken und Empfindungen der menſchlichen Seele. Dieſe bilden den Inhalt und je nach ihrem poetiſchen Werth den Gehalt des Gedichtes. Von der Erde auf nahm Hermes die Schildkrötenſchale, beſpannte ſie mit Saiten, ſo daß ſie zur Leier wurde, und gab ſie dem ſtrahlenden Phöbus Apollo, der, den Blick zum Himmel erhoben, ihr göttliche Töne entlockte. So muß auch die Form, die poetiſche Darſtellung durch die Sprache, zwar dem Sinnlichen entnommen und dem ſchlichten Menſchen verſtändlich, aber veredelt ſein. Aus den angeführten Beiſpielen im vorigen Briefe haben Sie ferner ſchon geſehen, daß dieſer Adel des Ausdrucks nicht geſucht, nicht willkürlich angewandt, ſondern in dem Gedanken und in der Empfindung ſelbſt gegeben, aus denſelben gleichſam unmittelbar hervorgehen, d. h. nothwendig ſein muß.

Diejenigen verſtehen übrigens die Hoheit der Poeſie ſchlecht, die da glauben, ſie dürfen ſich Nachläſſigkeiten der Sprache erlauben; vielmehr erfordert ſie die höchſte Vollkommenheit, denn ſie iſt Schöpferin und Meiſterin der Sprache ſelbſt und muß als

hohes Vorbild zunächſt durchaus rein, richtig, deutlich und beſtimmt ſein. Ueberdies vermeidet die poetiſche Sprache Weitſchweifigkeit und Breite, denn dieſe Fehler langweilen und hindern alſo die rege Thätigkeit: hingegen beſtrebt ſie ſich, *ſo kurz* als möglich zu ſein, und wird eben dadurch auch *wirkſamer* und *kräftiger*. Ein Haupterforderniß iſt ferner der *Wohllaut*, der jede Härte und jeden Mißklang vermeidet. Hier iſt es nun freilich unſern vaterländiſchen Dichtern ungemein ſchwer geworden, weil ſie es mit einer ſo conſonantreichen, mehr rauhen als weichen Sprache zu thun hatten; wie viel leichter war es in dieſer Hinſicht den Griechen und Römern und auch unter den Neuern den Italienern, Spaniern und Portugieſen! Auch *Goethe* klagte hierüber in ſeinem venetianiſchen Epigramme, wenn er ſpricht:

Vieles hab' ich verſucht, gezeichnet, in Kupfer geſtochen,
Oel gemalt, in Thon hab' ich auch Manches gedruckt,
Unbeſtändig jedoch, und nichts gelernt und geleiſtet;
Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meiſterſchaft nah':
Deutſch zu ſchreiben. Und ſo verderb' ich unglücklicher Dichter
In *dem ſchlechteſten Stoff* leider nun Leben und Kunſt.

Und doch — wie weit haben es eben unſere deutſchen Dichter in dieſer undankbaren Sprache gebracht; man leſe z. B. ein Gedicht von *Opitz*, oder ſelbſt von *Haller*, ja von *Klopſtock* und *Voß*, und vergleiche damit ein anderes von *Goethe*, *Uhland* oder *Rückert*! Welchen Wohlklang entwickeln dieſe! Wie melodiſch klingen ihre Verſe und ſelbſt ihre Proſa, wie leicht fließt ſie dahin! Am bewundernswürdigſten iſt in den neuern Werken unſerer Nation die eigenthümliche Lebhaftigkeit, welche ehedem nicht nur dem Charakter der Deutſchen, ſondern auch ihrer Sprache mangelte, verglichen nämlich mit der leichten Beweglichkeit ſüdlicher Nationen.

Dieſe Lebhaftigkeit aber liegt nicht nur in der friſchen Denk- und Empfindungsweiſe, ſondern auch in dem ſinnlich plaſtiſchen Ausdrucke, der zum Theil auch durch die ſogenannten Tropen (bildliche Wendungen) bewirkt wird. Trope, Tropus nennt man aber diejenige Redeweiſe, wo ein Wort etwas Anderes bezeichnet, als es ſeiner eigentlichen Bedeutung nach bezeichnen ſoll. Dieſe uneigentlichen Bedeutungen ſind nun mit jeder Sprache ſelbſt entſtanden. Wenn nämlich die Menſchen eines Volkes ſich immer mehr ausbildeten, ſo fühlten ſie bald das Unvermögen, manche Begriffe durch Worte auszudrücken, und ſetzten dafür ein verwandtes; man nennt z. B. einen harten Menſchen denjenigen, der nicht leicht zu irgend etwas bewogen werden kann. So iſt ſelbſt das Wort bewegen ein Tropus, z. B. ein bewegtes Gemüth, ein bewegtes Leben u. ſ. w. Ein brennender Durſt, ein froſtiger Empfang, eine ſaure Miene, ein ſpitziges Wort u. dgl. ſind Tropen, ja die ganze Sprache wimmelt von Tropen, die auch der Ungebildete, ohne zu fehlen, anwendet. Nur geiſtloſe und matte Menſchen ohne Phantaſie quälen ſich oft, ſolche Gedanken mit breiten Redensarten darzuſtellen, wo ſie mit einem Worte ſich leicht verſtändlich machen könnten. Die Tropen ſind aber verſchieden, es giebt nämlich: Metaphern, Metonymieen, Synekdochen.

Die Metapher (Uebertragung) iſt ein Tropus, worin zwei ähnliche Vorſtellungen mit einander verwechſelt werden, ſo daß die Bedeutung des einen auf das andere Wort übertragen wird, z. B. ich habe Schiffbruch gelitten, für: Schaden gehabt; hier wird die Bedeutung des Wortes Schaden auf das Wort Schiffbruch übertragen, weil Schiffbruch immer mit Schaden verbunden iſt.

Die Metonymie (Namensverwechslung) iſt ein Tropus, der eine Sache nicht mit ihrem eigenen Namen, ſondern mit dem Namen einer Sache benennt, die ihr auf gewiſſe Weiſe angehört.

Hierher gehört Verwechslung der Urſache und Wirkung, z. B. Wohlgerüche ſteigen zu Gott empor, für: Opfer werden Gott gebracht, denn die Wohlgerüche ſind die Wirkung der Opfer. Verwechslung des Ortes und der Zeit mit dem darin Enthaltenen, z. B. ganz Europa ſtand in Waffen, für: alle Europäer ſtanden in den Waffen; der Tag bei Leipzig, für: die Schlacht bei Leipzig. Verwechslung des Vorhergehenden mit dem Nachfolgenden, z. B. die letzte Umarmung, für: Trennung. Die Verwechslung des Beſitzers mit der beſeſſenen Sache, z. B. der Nachbar brennt, für: des Nachbars Haus brennt. Verwechslung des Stoffes mit dem Producte, z. B. mein Silber für Silbergeſchirr, das Eiſen für Schwert. Verwechslung des Zeichens mit der bezeichneten Sache, z. B. Lorbeer für Sieg, Oelzweig für Frieden, Waffen für Krieg.

Die Synekdoche (Zuſammenfaſſung) iſt ein der Metonymie verwandter, ſehr häufig wiederkehrender Tropus, der den Theil für das Ganze oder das Ganze für einen Theil, die Gattung für das Einzelne oder umgekehrt die einfache Zahl für die vielfache, die beſtimmte Zahl für eine unbeſtimmte ſetzt, z. B. unter einem Dache wohnen, für: in einem Hauſe wohnen; der Dichter für Homer; Cicero für Redner; die Nachtigall läßt ſich hören, für: Nachtigallen laſſen ſich hören; tauſend für: viele.

Außer den Tropen giebt es in der Sprache noch ungewöhnliche Wendungen, Satz- und Wortfolgen u. ſ. w., die man Figuren nennt. Sie dienen dazu, die Aufmerkſamkeit zu ſpannen, die Phantaſie und Gemüthsbewegungen zu erwecken. Dazu gehören:

1. Die Wiederholung ſowohl einzelner Worte, als ganzer Sätze, und zwar entweder am Anfang des Verſes, oder in der Mitte, oder am Ende, z. B.:

Wo du Engel biſt, iſt Lieb' und Güte;
Wo du biſt, Natur.

Stille, Liebchen, mein Herz!
Kracht's gleich, bricht's doch nicht!
Bricht's gleich, bricht's nicht mit dir!

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach! nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erſcheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen unglücklicher Liebe!

2. Verbindung von Wörtern, die eines Stammes ſind, z. B.:

Doch ſchäme dich nicht der Gebrechen,
Vollende ſchnell das kleine Buch;
Die Welt iſt voller Widerſpruch,
Und ſollte ſich's nicht widerſprechen?

3. Die Inverſion oder Verſetzung der Wörter:

Aug', mein Aug', was ſinkſt du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum, ſo hold du biſt.
Hier auch Lieb' und Leben iſt.

Statt: Auch hier iſt Lieb' und Leben.

4. Die Frage.

Aug', mein Aug', was ſinkſt du nieder?
Gold'ne Träume, kommt ihr wieder?

5. Der Ausruf.

Ach! nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie todt die Welt ihm erſcheint!

6. Die Unterbrechung oder Abbrechung, wenn man plötzlich inne hält, einen Zwischensatz folgen läßt und den Sinn erst nach diesem oder gar nicht vollendet:

Da häkelt — jetzt hat er am längsten gelebt —
Den Zipfel ein eiserner Zacken.

Komm' ich hinauf zu dir, so soll dein Blut —

7. Die Verbesserung oder Zurechtweisung, wenn man sich selbst Einhalt thut und das Gesagte wieder zurücknimmt.

Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine,
Kurz und schmal ist sein Land, mäßig nur, was er vermag.
Aber so wende nach innen, so wende nach außen die Kräfte
Jeder; da wär's ein Fest, Deutscher mit Deutschen zu sein.
Doch was preisest du Ihn, den Thaten und Werke verkünden?
Und bestochen erschien' deine Verehrung vielleicht;
Denn mir hat er gegeben, was Große selten gewähren,
Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus.

8. Die Häufung ähnlicher Begriffe, so daß der allgemeine Begriff dadurch in ein lebendiges Bild verwandelt wird:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind,
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

9. Steigerung, welche die Begriffe nach dem Grad ihrer Wichtigkeit ordnet und stufenweise von dem kleinern zu dem größern fortschreitet:

Lache nicht dies Mal, Zeus, der frechgebrochenen Schwüre!
Donnere schrecklicher! Triff! — Halte die Blitze zurück!
Sende die schwankenden Wolken mir nach! Im nächtlichen Dunkel
Treffe dein leuchtender Blitz diesen unglücklichen Mast!
Streue die Planken umher, und gieb der tobenden Welle
Diese Waaren, und mich gieb den Delphinen zum Raub!

Alle dieſe Figuren und Tropen kommen nun auch in der gewöhnlichen Umgangsſprache vor; lebhafte Menſchen wenden ſie in ihrer Rede aus dem Stegreife an; ja in den unterſten Volksklaſſen hört man dergleichen am häufigſten, weil dort die Leidenſchaften und Affecte weniger Zwang leiden. Sollen ſie nun in Gedichten oder Kunſtreden äſthetiſchen Werth haben, ſo müſſen ſie auch ungeſucht ſein und ſich der Phantaſie gleichſam von ſelbſt darſtellen. Auch dürfen ſie nicht zu häufig vorkommen, denn ſie ſtören, wie alles Leidenſchaftliche, die Harmonie, die, wie wir ſchon wiſſen, ein Haupterforderniß der Schönheit iſt. Zuweilen bildet ein aufwallender Zug wohl ein ſchönes Antlitz, ein leidenſchaftlicher Moment *kann* ihm ſogar erhabenen Ausdruck geben, allein andauernde Zuckungen, fieberhafte Bewegungen entſtellen es bis zum Häßlichen. So auch die Rede.

Achtunddreißigſter Brief.

Sie mahnen mich, liebe Freundin, an mehrere Figuren, die ich nicht erwähnt habe und die Ihnen aus einem früheren Unterricht im deutſchen Stil bekannt ſind, an die *Ironieen*, *Sarkasmen*, *Contraſte*, *Antitheſen*, das *Unerwartete*, das *Paradoxe*, das *Naive*, die *Sentenz*. O es giebt noch mehrere, aber zum Glück haben die Gelehrten nicht für alle Arten und Wendungen des Ausdrucks, die in der Sprache eines genialen Mannes ſtattfinden, Namen gefunden; ſonſt würden ſie uns die Lehrbücher mit noch mehr anfüllen, mit Dingen, die oft Neulinge für das Weſen der Kunſt ſelbſt halten, während ſie nur Benennungen zufälliger Eigenheiten derſelben ſind. Darum bitte ich Sie, meine Freundin, ſich ja nicht ängſtlich um ſolche Terminologieen

zu bemühen, zumal es mir wenigstens unleidlich klingt, wenn ein Frauenmund sich solcher Kunstwörter bedient; weiblich und lieblich ist es, sich über Gegenstände des Geschmacks in natürlicher Sprache zu äußern, denn da ist man doch gewiß, daß das Gesagte nicht nachgesagt, sondern selbst Empfundenes und Gedachtes sei.

Demungeachtet wollen wir derselben in unsern Briefen Erwähnung thun und ich habe Ihnen die Kunstausdrücke, von denen Sie schreiben, nur darum noch vorenthalten, weil sie ihrer Natur nach in eine andere Gattung gehören und von einer Geisteskraft herstammen, die nicht allen Menschen von der Natur mitgegeben ist. Es ist dies der Witz.

Witz nennt man gewöhnlich dasjenige Talent, welches den Gegenständen die lächerliche Seite abzugewinnen und sich darüber lustig zu machen versteht. In diesem Sinne ist Witz wohl eigentlich die Fertigkeit, Aehnlichkeiten der Dinge aus ihren Verhältnissen aufzufinden. Wenn ich z. B. sage: „Der Geizige wird gleich wie der Blitzstrahl vom Golde angezogen", so ist dies witzig, denn es wird dargethan, welche Aehnlichkeit der Geizige mit einem Blitzstrahl habe. Je unähnlicher die Dinge scheinen, desto überraschender ist der Witz. Wenn z. B. Jemand die Einleitung zu obigem Witzspiele mit den Worten machte: „Der Geizige ist gleich einem Blitzstrahle", so wird Jedermann lachen, weil die beiden Gegenstände einander so ganz unähnlich sind; doch wird abermals gelacht, wenn der Witz dennoch eine Aehnlichkeit findet.

Dies ist aber nur der gelegentliche Witz im gewöhnlichen Leben; etwas Anderes ist der poetische Witz, von dem eigentlich die Rede hier sein soll, wenn nämlich mit freiem Spiele der Phantasie die Verkehrtheiten des menschlichen Lebens angeschaut und dargestellt werden. Dies geschieht nun meist scherzweise, wohl auch spottend mit bewußtem und bewußtlosem Ernste. Aus der verschiedenen Art des Witzes entstehen nun obengedachte Figuren.

Den meiſten Effect macht unter denſelben die Ironie, wo ſpottend das Gegentheil von dem geſagt wird, was man eigentlich ſagen will. Es werden aber nicht nur einzelne Gedanken ironiſch ausgedrückt, ganze Gedichte und ſelbſt von größerem Umfange ſind oft Ironieen, z. B.: Die Vögel, Luſtſpiel von Goethe, worin zwei luſtige Geſellen, Treufreund und Hoffegut, unzufrieden mit den Einrichtungen des Staats, in das Reich der Lüfte zu den Vögeln empor ſteigen, um einen Zuſtand zu finden, der ihnen gemäß wäre. Da kommen ſie nun zu dem grämlichſten aller Vögel, zum Schuhu, wo ſie ihre Noth klagen, wie folgt:

Schuhu. Aber was vertreibt Sie aus Ihrem Vaterlande?

Treufreund. Die ganz unerträgliche Einrichtung. Bedenken Sie, wenn wir zu Hauſe ſaßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten, oder in's Wirthhaus gingen und uns ein Gläschen Wein ſchmecken ließen, wollte uns kein Menſch für unſere Mühe bezahlen. Was wir am liebſten thaten, war am ſtrengſten verboten, und wenn wir es je einmal doch probirten, wurden wir für unſere gute Meinung noch dazu geſtraft.

Schuhu. Sie ſcheinen ſeltſame Begriffe zu haben.

Hoffegut. O nein, unſere meiſten Freunde ſind ſo geſinnt.

Schuhu. Allein was für eine Stadt ſuchen Sie eigentlich?

Treufreund. O eine ganz unvergleichliche! ſo eine weiche, wohl gepolſterte — ſo eine, wo's Einem immer wohl wäre.

Schuhu. Es giebt verſchiedene Arten von Wohlſein.

Treufreund. Eine Stadt, wo es Einem nicht fehlen könnte, alle Tage an eine wohlbeſetzte Tafel geladen zu werden.

Schuhu. Hm!

Hoffegut. So eine Stadt, wo vornehme Leute die Vortheile ihres Standes mit uns Geringen zu theilen bereit wären.

Schuhu. He!

Treufreund. Eben eine Stadt, wo die Regenten fühlten, wie es dem Volk, wie es einem armen Teufel zu Muthe iſt.

Schuhu. Gut!

Hoffegut. Ja, eine Stadt, wo reiche Leute Zinſen gäben, damit man ihnen nur das Geld abnähme und verwahrte.

Schuhu. So!

In dieſem Tone gehen die Klagen fort, und man ſollte meinen, die Burſchen hätten Recht; allein die Art und Weiſe, wie ſie der Dichter ſprechen läßt, verräth wohl die Abſicht deſſelben, die unverſchämten Forderungen in ihr ganzes Licht zu ſtellen, denn wer kann wohl vernünftiger Weiſe fordern, daß man Menſchen dafür bezahlte, wenn ſie zu Hauſe ſäßen und ein Pfeifchen Tabak rauchten oder in's Wirthshaus gingen und ſich ein Gläschen Wein ſchmecken ließen?

Von Goethe iſt auch folgendes ironiſche Gedicht:

Muſen und Grazien in der Mark.

O wie iſt die Stadt ſo wenig,
Laßt die Maurer künftig ruhn!
Unſre Bürger, unſer König
Könnten wohl was Beſſers thun.
Ball und Oper wird uns tödten;
Liebchen, komm auf meine Flur,
Denn beſonders die Poeten,
Die verderben die Natur.

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du ſo natürlich biſt;
Unſre Mädchen, unſre Bübchen
Spielen künftig auf dem Miſt!
Und auf unſern Promenaden
Zeigt ſich erſt die Neigung ſtark.

Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch dieſen Quark.

Dann im Sand uns zu verlieren,
Der uns keinen Weg verſperrt!
Dich den Anger hin zu führen,
Wo der Dorn das Röckchen zerrt!
Zu dem Dörfchen laß uns ſchleichen,
Mit dem ſpitzen Thurme hier;
Welch' ein Wirthshaus ſonder Gleichen!
Trocknes Brod und ſaures Bier!

Sagt mir nichts vom guten Boden
Nichts vom Magdeburger Land!
Unſre Samen, unſre Todten
Ruhen in dem leichten Sand.
Selbſt die Wiſſenſchaft verlieret
Nichts an ihrem raſchen Lauf,
Denn bei uns, was vegetiret,
Alles keimt getrocknet auf.

Geht es nicht in unſerm Hofe
Wie im Paradieſe zu?
Statt der Dame, ſtatt der Zofe
Macht die Henne Glu! glu! glu!
Uns beſchäftigt nicht der Pfauen,
Nur der Gänſe Lebenslauf;
Meine Mutter zieht die grauen,
Meine Frau die weißen auf.

Laß den Witzling uns beſticheln,
Glücklich, wenn ein deutſcher Mann
Seinem Freunde, Vetter Micheln,
Guten Abend bieten kann.
Wie iſt der Gedanke labend:
Solch' ein Edler bleibt uns nah!

Immer ſagt man: Geſtern Abend
War doch Vetter Michel da!

Und in unſern Liedern keimet
Sylb' aus Sylbe, Wort aus Wort.
Ob ſich gleich auf deutſch nichts reimet,
Reimt der Deutſche dennoch fort.
Ob es kräftig oder zierlich,
Geht uns ſo genau nicht an;
Wir ſind bieder und natürlich,
Und das iſt genug gethan.

Dies Gedicht iſt eine Satyre auf den 1838 verſtorbenen Pfarrer Fr. Wilh. Aug. Schmidt zu Werneuchen, einen trivialen Poeten, der in ſeinen ſogenannten Idyllen und Liedern das Landleben der Mark verherrlichte, aber ſich freilich kaum je über die platte Niederländerei erhob. Das Gedicht iſt anſcheinend ſo gehalten, als ob Schmidt ſelbſt es könnte gemacht haben; aber jeder halbwegs aufmerkſame Leſer erkennt ſofort die Ironie, jeder muß es dem Verfaſſer ſofort abmerken, wie er gerade entgegengeſetzter Meinung ſei.

Der Figuren des Spottes giebt es auch mehrere, ihre Erklärung liegt in dem Worte ſelbſt; die ſtärkſte darunter iſt der Sarkasmus. (Eigentlich der beißende Spott gegen einen Sterbenden; z. B. „Halt, laß ſehen, ob Elias komme und dir helfe!" wie die römiſchen Kriegsknechte zum gekreuzigten Jeſus ſagen.) Hierher gehören beſonders Stellen aus den Jugendgedichten Goethe's, z. B. aus Wanderers Sturmlied:

Vater Bromius! (Bacchus)
Du biſt Genius,
Biſt, was innere Gluth
Pindarn war,
Was der Welt Phöbus Apoll iſt.

Es ist dies ein feiner Spott auf unsere genußsüchtige Zeit, deren Götze Bacchus, der Gott des Weins und des sinnlichen Genusses ist, welcher also Essen und Trinken mehr gilt, als pindarische Gesänge und alle Poesie, die von Phöbus Apoll stammt.

Der Contrast ist die Zusammenstellung ähnlicher Gegenstände, die in mehreren Verhältnissen entgegengesetzt scheinen.

Du schläfst auf weichem Bett, ich schlaf' auf weichem Klee;
Du siehest Dich im Spiegel, ich mich in stiller See.

Die Antithese oder der Gegensatz stellt wirklich entgegengesetzte Vorstellungen neben einander und vereinigt sie in einem Gesichtspunkte, den beide gemeinschaftlich haben; oft wird auch die Ursache der Wirkung und umgekehrt die Wirkung der Ursache entgegengesetzt.

Frei vom Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste;
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Größe dazu.

Das Unerwartete, wenn man fremdartige Vorstellungen, die nach dem gewöhnlichen Ideengange gar nicht erwartet werden konnten, verbindet; z. B.: „Die sogenannte Empfindsamkeit entwickelte sich gerade an drei Dichtern von rechter Kraft in jeder Beziehung. Petrarca, zart an Sinn, stark und heilig im Leben, ist der erste, wenn man den alten Krieger Ossian ausläßt. Der dritte ist Goethe im Werther nach seinem Götz von Berlichingen. Der zweite ist der feste, stolze Klopstock in seinen frühern Liebes- und Freundschaftsoden, welche wahrscheinlich in Keinem sterben, als im Letzten der Erde. Kurz — auf einem Berge kann sehr wohl ein See sein, z. B. auf dem Pilatusberge ist einer."

Das Paradoxe oder unglaublich Sonderbare ist auch eine Art des Unerwarteten, welche eine Idee ausspricht, die dem gewöhnlichen Gedankengange widerspricht, wohl auch selbst ein-

mal dem sogenannten gesunden Menschenverstande zu widersprechen scheint; z. B. aus dem Tode keimt das Leben. — So sagt Plinius der Jüngere: „Weil ich nicht Zeit habe, einen kurzen Brief zu schreiben, schreibe ich dir einen langen."

Das Naive (eigentlich das Natürliche) ist die bewußtlose Aeußerung eines kindlichen Gemüths, die im Widerspruch steht mit der Denk- und Lebensweise der Weltbildung. Das Poetische liegt hier im Contraste der Natur mit der Kunst. Diese Art von Witz ist von ungemeinem Interesse, besonders wenn ganze Charaktere naiv dargestellt werden.

So ist der ganze Charakter der Nausikaa in Homer's Odyssee höchst naiv und auch selbst im Ausdrucke finden sich viele naive Stellen, z. B. wenn sie sagt:

Höret, was ich euch sag', ihr lilienarmigen Jungfrau'n:
Nicht von allen Göttern verfolgt, des Olympos Bewohnern,
Kommt der Mann in's Land der göttergleichen Phäaken.
Anfangs zwar erschien er mir unansehnlich von Bildung;
Doch nun gleicht er den Göttern, die hoch den Himmel bewohnen.
Wäre mir doch ein solcher Gemahl erkoren vom Schicksal,
Wohnend in unserem Volk, und gefiel' es ihm selber zu bleiben!

Diese Aeußerung würde ein Mädchen unserer Zeit nicht thun, denn sie ist im Widerspruch mit der Denk- und Lebensweise derselben.

Sehr viele naive Charaktere kommen bei Shakespeare vor; hierher gehört vorzugsweise Hermia im „Sommernachtstraum", welche mit ungemeiner Kunst geschildert ist.

In Hippel's „Lebensläufen" ist auch das naive Minchen mit unnachahmlicher Treue geschildert; ebenso das Gretchen im „Faust", und ganz vorzüglich Dortchen, das Fischermädchen.

Nur großen Meistern gelingt es, sich so in die Einfalt unschuldiger Menschen hineinzudenken; wenn mittelmäßige Dichter

ſolche Darſtellungen wagen, ſo entſteht das falſche Naive, wie z. B. in den deutſchen Luſtſpielen beſonders von Kotzebue, wo Geſinnungen der Unſchuld in der Abſicht geſprochen werden, um durch leichtfertige Auslegung einen unſittlichen Spaß zu haben.

Das Wortſpiel ſtellt gleichlautende oder auch dieſelben Wörter von verſchiedener Bedeutung zuſammen, um daraus einen ſchlagenden Gedanken oder einen ſinnvollen Gegenſatz zu bewirken; z. B.: Laßt uns leben, ſo lange wir leben.

Die Sentenz iſt ein kurzer Satz, der eine allgemeine Wahrheit in treffender Kürze ausſpricht.

Bei keinem Schriftſteller alter oder neuer Zeit iſt Mangel daran, nur haben ſie nicht immer poetiſche Einkleidung.

Hier einige:

Erlaubt iſt, was gefällt.
Erlaubt iſt, was ſich ziemt. —
Natur geht vor Lehre. —
Die Glücklichen ſind alle gleich.
Das Leben iſt der Güter höchſtes nicht;
Der Uebel größtes aber iſt die Schuld.

Unſer Schiller iſt beſonders reich an ſolchen Sentenzen, die gleich Orakelſprüchen in's Volk eingedrungen ſind und durch ihre tiefe Wahrheit und inhaltreiche Kürze, verbunden mit dem idealen Schwunge, der philoſophiſchen Natur des Deutſchen beſonders zuſagen. Schiller iſt, weil er von der Macht der Wahrheit ergriffen, mit aller ſittlichen Kraft und Energie ſie offenbarte, ein Prophet und Seher, der in kurzen Sprüchen oft gewaltig redet.

Neununddreißigster Brief.

Heute berühre ich ein Thema, das Ihnen gewiß Freude machen wird, da ich weiß, wie sehr Sie den Frohsinn und die Munterkeit, das Witzige und den harmlosen Scherz lieben. Wie schaal, wie einförmig wäre auch das Menschenleben, wenn es in stetem Ernst und nicht zu durchbrechendem Pathos sich fortbewegte? Das Lachen ist in Wahrheit eine Gabe Gottes, die uns arme Menschenkinder erfrischt und aufheitert und zu neuem Leben verjüngt. Wer nicht mehr lachen kann, für den hat das Erdenleben seinen Schmelz und Duft, seine Heiterkeit und Frische verloren, und wer so recht aus voller Seele lacht, der kann kein schlechtes Gewissen haben. Der gesunde Mensch, wenn ihn kein Unglück niederbeugt, giebt sich gern dem Reiz des Lächerlichen hin. Worin besteht aber das Lächerliche, und warum lachen wir über das Lächerliche? Das ist eine Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist; so angenehm und leicht die Praxis, so schwierig und unbequem die Theorie. Doch versuchen wir!

Wenn wir lachen sollen, so muß der Verstand etwas Zweckwidriges, eine Ausnahme von der Regel entdecken, die, weil sie gar nicht erwartet wurde oder unsere Erwartung täuschte, eine so große Ueberraschung in uns hervorruft, daß unsere Nerven, namentlich unser Zwerchfell, ein Kitzel überfällt, der uns die Laute froher Verwunderung unwillkürlich auspreßt. Diese Laute der Verwunderung und Ueberraschung, die ha, ha's! schnell hinter einander folgend, bilden den Körper des Lachens, seine leibliche Offenbarung; die Seele dieses Leibes ist aber das Gefühl des Kitzels, das Gefühl der Lust, die daraus entsteht, daß unser Verstand plötzlich ein Ungereimtes, Zweckwidriges gewahrt. Dieses

Ungereimte, dem Verstande Zuwiderlaufende, muß sich aber an einem Andern verwirklichen, uns selber in Sicherheit lassen, auch nicht unser sittliches Mitgefühl in Anspruch nehmen oder gar die Affecte des Schreckens und der Furcht hervorrufen. Denken wir uns einen Gärtner, der, um einen langen Zweig abzusägen, sich so auf denselben setzt, daß er, wenn das Holz durchgesägt ist, mit demselben zu Boden fällt, so ist das höchst komisch und lächerlich; das Naturgesetz der Schwere stellt seiner Freiheit, mit der er einen verständigen Zweck erreichen will, der Art ein Bein, daß sein Verstand und seine Freiheit stolpern und zu Falle kommen. Wir müssen lachen; — aber das Lachen ist augenblicklich vorüber, wenn wir an den Schaden denken, den der vom Baume Gefallene möglicherweise genommen hat. Das Lächerliche ist also ein Spiel unseres Verstandes und bewegt sich rein in dieser Sphäre.

Je mehr Anstalten die menschliche Freiheit macht, einen gewissen Zweck zu erreichen, und je schneller unsere Erwartung des Erfolges in Nichts sich auflöst, desto größer ist der komische Contrast und desto mehr müssen wir lachen. Alles Komische besteht vorzugsweise darin, daß die Erhabenheit irgend eines Wesens oder einer Erscheinung plötzlich in das Gegentheil umschlägt und zu Falle kommt. Ich erinnere mich noch aus meiner Knabenzeit, daß wir Kinder auf dem gefrornen Wasser der Straße eine sogenannte „Schlicker" gemacht hatten, die aber vom Schnee wieder bedeckt wurde. Da kommt ein vornehmer Mann gegangen, sehr gravitätisch, die Hände in einem großen Muff. Sobald er auf die Schlicker kommt, gehen die Beine schneller vorwärts als der Oberleib, er stürzt, aber der Muff beschreibt einen großen Bogen und fliegt davon. Sie können denken, daß der arme Mann von den muthwilligen Buben weidlich ausgelacht wurde. Wenn Jemand fällt, so kann sich selbst der Erwachsene und Gebildete schwer des

Lachens enthalten, der gemeine Mann lacht immer. Die Idee, welche wir von dem proportionirten Verhältniſſe der Theile des menſchlichen Körpers haben, wird beim Anblick eines Buckligen aufgehoben, und wenn wir auch aus ſittlichen Gründen das Lachen zurückdrängen, erſcheint die Figur doch komiſch. Es iſt dies aber die niedrigſte Stufe des Komiſchen, wo der Kontraſt nur ſinnlich angeſchaut wird. Auf dieſer Stufe bewegt ſich die Poſſe, bei welcher ja auch die Körpergebrechen eine Hauptrolle ſpielen, und das Lächerliche vorzugsweiſe aus der Albernheit hervorgeht, die ſich auch die Klugen und Hochgeſtellten zu Schulden kommen laſſen. Das Erhabenſte muß es ſich gefallen laſſen, dem Gemeinen und Sinnlichen ſeinen Tribut zu zahlen, und in den Faſchingspoſſen des Mittelalters zog in den komiſchen Aufzügen Gott, Vater und Sohn ſelber mit auf die Bühne. Es iſt, als ob der Menſch es nicht lange aushalten könnte, von dem Großen und Erhabenen angeſpannt zu werden; die Komik der Poſſe iſt dem Volke ein Bedürfniß, und ſelbſt die Gebildetſten können ſich ihrem Einfluß nicht ganz entziehen. Es giebt aber auch ein edleres feineres Lachen und eine edlere Komik, und dieſe haben ihre Stelle im Luſtſpiel. Für die Komödie, als eine künſtleriſche Schöpfung, iſt die poetiſche Wahrheit ein unerläßliches Geſetz, während die Poſſe auf Koſten derſelben ſich luſtig macht. Sie flattert gleich dem Märchen mit der ungezügeltſten Phantaſie über die Wirklichkeit hin, miſcht die Dinge ganz nach Belieben und ſtellt ſie auf den Kopf; Alles, auch das Höchſte, wird in ihren Strudel hineingeriſſen. Dieſe Zügelloſigkeit hat ſie als Privilegium, und darum kann ſie auch manche Sünden und Schwächen der höhern Stände geißeln und in dem „dummen Zeuge" manchen guten Witz verſtecken.

Auch der Witz beſteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird, nämlich der ernſte, ſtrenge Zuſammenhang der Vor-

ſtellungen, worauf ſich der Verſtand etwas eingebildet und zu Gute thut. Zwei Begriffe oder Vorſtellungen oder Urtheile, die wir gewohnt waren, als ein treues Ehepaar zu betrachten, reißt der Witz plötzlich auseinander, um ſie mit andern Ehehälften zu copuliren, an die wir gar nicht gedacht hatten. Solches geſchieht auch, wenn wir ein und daſſelbe Wort in zweierlei Bedeutungen gebrauchen, ſo daß ein komiſcher Contraſt entſteht, wie jener Bauer es mit dem Worte „Flegel" machte. Die franzöſiſche Sprache iſt beſonders reich an Wortwitzen, und die bon-mots beruhen hauptſächlich hierauf; die deutſche Sprache aber iſt poetiſcher und birgt in ihrem Schooße mehr Bilder.

Der Witz weiß ähnliche Vorſtellungen ſchnell zu trennen und unähnliche ſchnell zu verbinden; ſeine Wirkung beruht aber vorzugsweiſe in dem Schnellen und Ueberraſchenden dieſer Thätigkeit. Wir müſſen nicht lange Zeit haben, uns zu beſinnen, ſondern gewiſſermaßen in einen ſinnloſen Taumel hineingeriſſen werden; denn im Witze wie in jedem Komiſchen liegt immer etwas Ungereimtes. So anziehend und ſchnellwirkend (draſtiſch) der Witz auch iſt, darf er aber doch nicht geſucht, nicht übertrieben, nicht zu häufig angewendet werden und nicht unſittlich ſein. Der geſuchte Witz läßt kalt und ermüdet, weil man ihm die Mühe anſieht, die zu ſeinem Erſcheinen angewendet wurde. Der übertriebene Witz ſchießt über das Ziel hinaus und zieht wieder die kühle Reflexion in's Spiel; die heitere Stimmung wird durch ihn geſtört und man wendet ſich mit Ueberdruß von ihm weg. Der Witz hat dann ſeine vollſte Wirkung, wenn er aus einer hohen Seele ſtammt, in der das Wahre, Gute und Schöne lebendig iſt; er kann ſehr luſtig und ausgelaſſen ſein, ohne doch ſich in die Gemeinheit zu verirren und die Sittlichkeit zu verletzen. Der frivole Witz, welchem nichts mehr heilig und ehrwürdig iſt, hat unendlichen Schaden geſtiftet an einzelnen Menſchen und ganzen Nationen. Man denke

an Voltaire! Ueberhaupt ist es eine Eigenheit des modern-französischen Witzes, bei scheinbarem Anstande doch die Sinnlichkeit zu reizen und das Unsittliche zu verschönern. Viel weniger schädlich sind die derben, natürlichen Scherze der ältern Zeit, viele Romane der Spanier, Engländer und Franzosen aus den früheren Jahrhunderten, und namentlich steht der Don Quixote des genialen Cervantes noch immer unübertroffen da als Muster ächter Komik. Der Ritter aus der Mancha mit seinem hyperbolischen Idealismus und sein Diener Sancho Pansa mit seinem hausbacknen derben Realismus bilden einen Gegensatz, wie er nicht leicht komischer sein kann. Auch unsere deutschen Meistersänger haben mitunter eine so volksthümliche Komik entwickelt, daß man es von Herzen bedauert, diese Anfänge nicht zur poetischen Entwickelung fortgeführt zu sehen. Manche Scherze würden freilich unser Zeitalter nicht mehr passend finden, und selbst der große Shakespeare bringt in seinen Dramen Witze und Anspielungen, die wohl eine Königin Elisabeth ertrug, die aber vor unsern Damen schwerlich Gnade finden möchten.

Einer unserer witzigsten deutschen Schriftsteller aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist G. F. Lichtenberg, dessen „vermischte Schriften" eine wahre Fundgrube ächten Humors und genialen Witzes bilden, aber nicht für Frauen geschrieben sind. Als der berühmte Taschenspieler Philadelphia in Göttingen angelangt war, um dort seinen Hokuspokus zu treiben, ließ der witzige Professor in aller Stille folgenden „Anschlagzettel" drucken und an alle Ecken der Stadt ankleben:

Anschlagzettel im Namen von Philadelphia.

Avertissement.

„Allen Liebhabern der übernatürlichen Physik wird hierdurch bekannt gemacht, daß vor ein paar Tagen der weltberühmte Zauberer Philadelphus Philadelphia, dessen schon Cardanus in seinem Buche

de natura supernaturali (von der übernatürlichen Natur) Erwähnung thut, indem er ihn den von „Himmel und Hölle Beneideten" nennt, allhier auf der ordinären Post angelangt ist, ob es ihm gleich ein Leichtes gewesen wäre, durch die Luft zu kommen. Es ist nämlich Derselbe, der im Jahre 1482 zu Venedig auf öffentlichem Markte ein Knäuel Bindfaden in die Luft warf, und daran in die Luft kletterte, bis man ihn nicht mehr gesehen. Er wird mit dem 9. Jänner dieses Jahres anfangen, seine Einthalerkünste auf hiesigem Kaufhause öffentlich-heimlich den Augen des Publici vorzulegen und wöchentlich zu bessern fortschreiten, bis er endlich zu seinen 500 Louisd'or-Stücken kommt, darunter sich einige finden, die ohne Prahlerei zu reden das Wunderbare selbst übertreffen, ja so zu sagen schlechterdings unmöglich sind.

„Es hat derselbe die Gnade gehabt, vor allen hohen und niedrigen Potentaten aller vier Welttheile und noch vorige Woche auch sogar im fünften vor Ihro Majestät der Königin Oberea auf Otaheite mit dem größten Beifall seine Künste zu machen.

„Er wird sich hier alle Tage und alle Stunden sehen lassen, ausgenommen Montags und Donnertags nicht, da er dem ehrwürdigen Kongreß seiner Landsleute zu Philadelphia die Grillen verjagt, und nicht von elf bis zwölf des Vormittags, da er zu Konstantinopel engagirt ist, und nicht von zwölf bis eins, da er speiset.

„Von den Alltagsstückchen zu einem Thaler wollen wir einige angeben, nicht sowohl die besten, als die, welche sich mit wenigen Worten sagen lassen.

1. Nimmt er, ohne aus der Stube zu gehen, den Wetterhahn von der Jakobikirche ab und setzt ihn auf die Johanniskirche, und wiederum die Fahne des Johanniskirchthurms auf die Jakobikirche. Wenn sie ein paar Minuten gesteckt, bringt er sie wieder an Ort und Stelle.

NB. Alles ohne Magnet, durch die bloße Geschwindigkeit.

2. Nimmt er sechs Loth des besten Arseniks, pulverisirt, und kocht ihn in zwei Kannen Milch und traktirt die Damen damit. Sobald ihnen übel wird, läßt er sie zwei bis drei Löffel voll geschmolzenen Bleies nachtrinken, und die Gesellschaft geht gutes Muthes und lachend aus einander.

3. Läßt er ſich eine Holzaxt bringen und ſchlägt damit einen der Herren vor den Kopf, daß er wie todt zur Erde fällt. Auf der Erde verſetzt er ihm den zweiten Streich, da dann der Herr ſogleich auf ſteht und gemeiniglich fragt: was das für eine Muſik ſei? Uebrigens ſo geſund wie vorher.

4. Er zieht drei bis vier Damen die Zähne ſanft aus, läßt ſie von der Geſellſchaft in einem Beutel ſorgfältig durch einander ſchütteln, ladet ſie alsdann in ein kleines Feldſtück und feuert ſie beſagten Damen auf die Köpfe, da dann jede ihre Zähne rein und weiß wieder hat.

5. Nimmt er alle Uhren, Ringe und Juwelen der Anweſenden, auch baares Geld, wenn es verlangt wird, und ſtellt Jedem einen Schein aus, wirft hierauf Alles in einen Koffer und reiſet damit nach Kaſſel. Nach acht Tagen zerreißt jede Perſon ihren Schein, und ſo wie der Riß durch iſt, ſo ſind Uhren, Ringe und Juwelen wieder da. Mit dieſem Stück hat er viel Geld verdient.

NB. Dieſe Woche noch auf der oberen Stube des Kaufhauſes, künftig aber hoch in freier Luft über dem Marktbrunnen. Denn wer nicht bezahlt, ſieht nichts.

Göttingen, den 7. Jänner 1777.

Die Folge dieſes witzigen Programms war, daß der Tauſendkünſtler in aller Stille ſich aus Göttingen fortmachte, ohne daran ferner zu denken, mit ſo aufgeklärten Leuten ſich einzulaſſen.

Auch Jean Paul, den wir vorzugsweiſe den humoriſtiſchen Dichter nennen, iſt reich an Witz. Treffende Vergleiche ſtehen ihm überall zu Gebote und er weiß ſie oft höchſt draſtiſch anzuwenden. So z. B. ſagt er von einem Schmeichler, der zu einem Diner eingeladen war (Unſichtbare Loge 2. Theil): „Der Herr von Röper wurde immer höflicher und gebückter, je ſatter und voller er wurde, gleich einer Wurſt, die ſich krümmt, wenn man ſie füllt.“ Und der Egoismus dieſes Mannes wird mit dem treffendſten Witz alſo geſchildert: „Freunde hatte der unvollkommene Charakter (Röper)

nicht. Seine Begriffe von Freundschaft waren zu edel und hoch und verlangten die reinste, uneigennützigste Liebe und Aufopferung von Freunden. Daher ekelten ihn die niedrigen Tröpfe um ihn her an, die nicht sein Herz, sondern seinen Beutel verlangten, und die ihn bloß an sich drückten, um etwas aus ihm herauszupressen. Er konnte einen solchen Eigennutz nicht einmal vor sich sehen, und sein Haus litt daher, wie die menschliche Luftröhre oder wie Sparta, nichts Fremdes in sich. Er glaubte mit Montaigne, man könnte nicht mehr als einen Freund, so wie eine Geliebte recht lieben; daher schenkte er sein Herz einer einzigen Person, die er unter Allen am höchsten schätzte: seiner eigenen nämlich. Diese hatt' er geprüft; ihre uneigennützige Liebe gegen ihn selber vermochte ihn, daß er Cicero's Ideal erreichte, welcher schrieb, daß man für einen Freund Alles, sogar das Schlimme, thun könne, was man für sich nicht thäte."

Hier haben Sie zugleich ein Muster von jenem Spott, den man „Ironie" nennt, welche darin besteht, daß einer Person oder Sache Eigenschaften und Merkmale beigelegt werden, die, obwohl das Gegentheil von der Wirklichkeit, gerade durch diesen Schein des Gegensatzes Dasjenige recht hervorheben, was gegeißelt und verspottet werden soll. Oft ist die Ironie zu fein, daß Mancher sie gar nicht merkt und der Redende sie nur durch ein leichtes Zucken des Mundes oder ein Lächeln verräth, das um seine Lippen schwebt.

Wäre Jean Paul mehr durch das Leben als durch Bücher gebildet worden, hätte er eine so günstige Entwickelung gehabt wie Goethe, so würde sich auch sein Witz und Humor viel reiner und genußreicher herausgearbeitet haben. Aber leider ist der Witz oft sehr gesucht, und der Leser muß ein Gelehrter sein, wenn er ihn verstehen soll. Auch machen die allzu sehr gehäuften Bilder die Darstellung oft schwülstig.

Doch ich merke, daß der Brief faſt ſchon zu lang geworden iſt. Ich ſchließe mit dem Verſprechen, nächſtens über den Humor zu ſchreiben.

Vierzigſter Brief.

Der Humor iſt die oberſte Stufe des Komiſchen, man könnte ſagen das Komiſche des Geiſtes oder der das Ueberſinnliche und Ewige vernehmenden Kraft („Vernunft"); der Witz iſt das Komiſche des Verſtandes, der Humor das Komiſche der Vernunft. Der grelle Abſtich der kleinen Außenwelt mit der Ideenwelt des Humoriſten, der das Gefühl des Göttlichen, Unendlichen lebendig in ſich trägt, erzeugt auch die Empfindung des Lächerlichen. Der bloße Witzkopf hat nur die Beziehungen der Außenwelt auf ſich vor Augen, das Spiel ſeines Verſtandes ergeht ſich im Endlichen ohne Reflexion auf das Unendliche, und er lacht, wo der Humoriſt ſeufzt, voll moraliſchen Kummers. Der Humor entſpringt aus dem Gemüthe, es hat alſo der ganze Menſch, der religiöſe und ſittliche, der denkende und empfindende Menſch daran Antheil. Im Lateiniſchen heißt das Wort humor „Feuchtigkeit", und deutet alſo auf einen Zuſtand des Gemüthes hin, welcher dem Trockenen und Hölzernen entgegengeſetzt iſt. Von Witzen kann man wohl ſagen, daß ſie „trocken" ſeien, vom Humor aber nie.

Der Humor hat zur Grundlage die Laune, und zwar die gute Laune, die immerhin ein gewiſſes phyſiſches Wohlbehagen vorausſetzt; aber der Humor ſelbſt iſt nichts Körperliches mehr, ſondern der Geiſt, der die Körperwelt mit der Geiſterwelt verbindet. Das Höchſte und Geiſtigſte, was der Menſch ahnen und

empfinden kann, was uns im Weltganzen hehr und hoch, im Menſchenleben groß und ehrwürdig erſcheint, wird vom Humor mit dem Kleinſten und Winzigſten zuſammengebracht und mit der Sinnlichkeit verſchmolzen. Darum iſt er ſo ganz menſchlich und darum thut er ſo wohl, weil in unſerer Menſchennatur ſelber Hohes und Niederes, Geiſtiges und Körperliches ſo nahe ſich berühren. In der Welt iſt eigentlich überall der komiſche Kontraſt angelegt, denn das Ewige kann doch immer nur im Zeitlichen, das Unendliche im kleinen Endlichen zur Erſcheinung kommen, und ſobald ſich das Erhabene den Schein giebt, der endlichen Hülle entbehren zu können, wird es auch alsbald durch das Komiſche zu Falle gebracht. Daher giebt es auch für den Humor keine einzelne Thorheit, ſondern Thorheit im Ganzen und überall, keinen einzelnen Thoren, ſondern eine tolle Welt. Gegen einzelne Thoren iſt der Humor voll Duldung und Milde, während der Witz vorzugsweiſe gern das Individuum angreift.

Soll aber in einem Gemüthe der Humor recht lebendig werden, ſo wird dazu viel verlangt: Tiefe des Denkens, Schärfe des Verſtandes (ein lebhafter Witz) und Erregbarkeit des Gefühls. Aus dieſer Vermiſchung ergiebt ſich denn auch die ſeltſame Offenbarung des Humors, daß er von dem Rührendſten und Traurigſten ſchnell in die luſtigſte Stimmung übergeht, daß er bald ſentimental, bald witzig und ironiſch, bald geiſtig, bald ſinnlich erſcheint. Madame de Staël ſagt vom Humor: La gaieté sérieuse qui ne tourne rien en plaisanterie, mais amuse sans le vouloir et fait rire sans avoir ri. Und von dieſem Ernſtlächerlichen ſagt Hippel: „Es iſt der Regenbogen, Thränen und Lachen des Himmels, Citronenſaft mit Zucker.“

Es iſt bald eine Weltverachtung, bald die höchſte Menſchen- und Gottesliebe hervortretend im Humor, aber nie eine Weltverachtung, wie ſie H. Heine zur Schau trägt, und wie ſie aus einem

unversöhnten, an dem Ewigen und Göttlichen verzweifelnden Herzen entspringt. Trotz der Willkür und scheinbaren Regellosigkeit ist doch im Humor eine innere Harmonie vorhanden, und wo diese fehlt, entsteht jenes Verzerrte, Grotesk-Phantastische, wie es bei Hoffmann („Phantasiestücke in Callot's Manier") hervortritt. Soll ich Ihnen eine Probe ächten Humors nennen, so erinnere ich Sie an die ergötzliche Schilderung des Zweikampfes zweier Hasenherzen, aus den deutschen Volkssagen entnommen. Sie finden die Erzählung im „Buch der schönsten Sagen" von G. Schwab (1. Theil). Der Vikar von Wakefield ist ächt humoristisch; von unsern deutschen Dichtern stehen unter den Humoristen L. Tieck und Jean Paul oben an. Die Narrenfeste des Mittelalters sind Zeugnisse eines ächten, derben Lebenshumors und beurkunden weit mehr poetischen Sinn und Gemüthlichkeit, als (wie man gewöhnlich meint) Aberglauben und Roheit.

Der Humor enthält keine sogenannte regelmäßige Schönheit, die sich wie die einfache Form einer Natur plastisch und in begrenzten Umrissen zeigt; doch ist er bei alledem schön, da in seinen Phantasiesprüngen doch immer die Idee des höhern Lebens, wie es in diesem niedern Leben waltet, sich abspiegelt, mag der Humor zu den Aetherhöhen emporsteigen und von dort herab das Menschenleben wie einen Ameisenhaufen erblicken, oder mag er sich einer Lerche gleich in einer Ackerfurche einnisten, so daß ihm die Grasähren wie hohe Palmbäume erscheinen. Wohl dem, der sich aus den Wirrnissen des Lebens in die Sonnenwelt und Himmelshöhen der Gedanken retten kann, und der es gelernt hat, auch das Kleinste im Alltagsleben durch die Kraft des Gemüths zu beseelen, so daß er sich ein Stillleben erbauet gleich einem Hafen, in dem die Stürme nicht mehr gebieten. Wer das Höchste und Niedrigste mit einander in lebendige Wechselwirkung zu setzen weiß, der hat den Lebenshumor gefunden.

So habe ich Ihnen in wenigen Zügen einen Begriff „des Humors" zu geben verſucht. Sie wünſchen aber noch insbeſondere mein Urtheil über Jean Paul zu erfahren und meine Meinung zu hören, ob es wohlgethan ſei, ſeine Schriften zu leſen. Wenn Sie nicht zu viel auf ein Mal und lange hinter einander im Jean Paul leſen, wird Ihnen dieſe Lectüre gewiß nicht ſchaden. Ich habe freilich Damen gekannt, die ſo ganz von dieſem Schriftſteller eingenommen waren, daß ihnen alles Andere ſchal und kalt vorkam, ja daß ihnen ſelbſt der Sinn für reine Schönheit, für die Durchſichtigkeit und Abrundung der Darſtellung unſers Goethe, ganz darüber verloren gegangen zu ſein ſchien. Jean Paul iſt kein Muſter des Stils und mit ſeinen überſchwenglichen Empfindungen weiß er ebenſo wenig Haus zu halten als mit ſeinen witzigen Vergleichen. Seine ſeitenlangen Perioden, die von unzähligen Zwiſchenſätzen und Parentheſen unterbrochen werden, machen oft wahres Kopfbrechen. Zur harmoniſchen Vollendung und Abrundung bringt er keins ſeiner Werke; das durchſichtigſte iſt noch der Hesperus, das am reichſten ausgeſtattete iſt der Titan, das friſcheſte und voll des lebendigſten, freilich auch derbſten Humors iſt Katzenberger's Badereiſe. In der Einheit ſeiner Anlage und Durchführung iſt dies kleine Werke das gelungenſte, obwohl ſeinem Inhalte nach nicht das zierlichſte, — keine Spur von weichlicher Sentimentalität. Doch in allen ſeinen Schöpfungen ſpiegelt ſich ein tiefes, rein ſittliches und von religiöſer Wärme durchdrungenes Gefühl, und überall tritt uns das reiche Gemüth des Dichters höchſt liebenswürdig entgegen. Wir lieben, wie das auch nicht wohl anders ſein kann bei einem Humoriſten, in Jean Paul mehr den Künſtler als die Kunſt. Bei Goethe iſt das gerade umgekehrt; der iſt objectiv, ſein Subject tritt zurück, und ſelbſt wo er ſein eigenes Leben ſchildert, ſtellt er es uns ſo anſchaulich wie ein fremdes dar. Jean Paul dagegen zieht uns fortwährend in ſeine

Schriftstellerwerkstätte hinein, man sieht ihn arbeiten und selbst da, wo die Erzählung uns den Erzähler vergessen machen könnte, tritt dieser alsbald wieder in den Vordergrund, als wäre er auch ein Held der Geschichte. Weil er so ganz subjectiv ist, treten uns auch in allen seinen Romanen fast dieselben Personen und Verhältnisse entgegen. Diese Einförmigkeit der Thatsachen und ihrer Träger wird aber vielfach entschädigt durch den Reichthum des Gemüths, das in seinen Gefühlen und Gedanken immer frisch und anregend bleibt. Was ihm an Natur- und Menschenkenntniß abging, das gestaltete er schöpferisch aus dem Innern seiner feurigen und lebhaften Einbildungskraft heraus, und sein reiches Herz war die Quelle, aus welcher er so manche feine und tiefe Bemerkung über die Menschen, namentlich über die Frauen, schöpfte. Er war ein Liebling der Frauen und verkehrte gern mit ihnen, bekam sie freilich selten in ihrem Alltagsleben zu sehen, und wenn er mit Damen zusammenkam, so war es natürlich, daß sie sich im vortheilhaftesten Lichte ihm darzustellen suchten. Darum mag er sie hier und da etwas zu ideal gehalten und zu ätherisch dargestellt haben; aber im Ganzen hat er doch das weibliche Herz wohl verstanden, weil er in seinem reichen und weichen Herzen selber den Frauen verwandt war.

Einundvierzigster Brief.

Die Humoristen stehen mitten inne zwischen Dichtern und Prosaikern, darum kann bei den eigentlichen Dichtern wohl eine humoristische Ader vorkommen, weil ja das Komische überhaupt

ein nicht geringer Beſtandtheil der Poeſie iſt, aber die reine Poeſie muß ſich doch aus der Willkür humoriſtiſcher Sprünge und Ausgelaſſenheit herausarbeiten und dem äſthetiſchen Geſetz der Schönheit ſich fügen, welches Einklang und Ebenmaaß ſämmtlicher Theile zu Einem Ganzen verlangt. Bevor ich jedoch auf das Weſen poetiſcher Diction ſelbſt übergehe, muß ich Ihnen noch den Begriff der „Allegorie" deutlich machen, da auf dem richtigen Verſtändniß deſſelben das Verſtändniß der Poeſie überhaupt beruht.

Die Allegorie hat das mit dem Symbol gemein, daß ſie eine Idee, irgend einen Vorgang in unſerm Innern *ſinnbildlich* darſtellt in einer äußern Erſcheinung. Symbol iſt aber Darſtellung einer Idee im Raume, Allegorie in der Zeit. Nun giebt es freilich auch in den bildenden Künſten ſogenannte allegoriſche Perſonen, z. B. eine Frau, welche die Hoffnung darſtellt; dieſe ſind zwar unbeweglich, und wenn man ſich ihrer in Schauſpielen bedient, dürfen ſie nicht mit handelnd auftreten, aber ſie haben doch den Schein der Thätigkeit und des Lebens. Der Anker aber, den man einer allegoriſch vorgeſtellten Hoffnung in die Hand giebt, iſt ein Symbol.

Es iſt auch das Weſen der Poeſie, daß ſie den Gedanken in eine ſinnliche Anſchauung kleidet, die Idee in ein Bild verwandelt, darum iſt die Poeſie überhaupt allegoriſch; denn ſie greift aus der Mannichfaltigkeit der Erſcheinungen irgend eine heraus und verwandelt das Einzelne, Beſondere in ein Allgemeines, indem ſie es zur Trägerin einer Idee, d. h. eines unbeſchränkten allgemeinen Gedankens, macht. Der Unterſchied der eigentlichen Allegorie von der Poeſie überhaupt beſteht aber darin, daß man bei der Allegorie das ausgeführte Bild bloß als ein Mittel betrachtet, um etwas Anderes, das man ſich *dabei* denken ſoll, zu veranſchaulichen. Die allegoriſche Darſtellung iſt ſomit eine *beſondere Form* der poetiſchen Darſtellung überhaupt; ſie erhält ihre Bedeutung erſt

durch Das, was man unter dem Bilde ſich denkt, was aber im Bilde nicht unmittelbar erſcheint, ſondern nur mittelbar.

Nehmen Sie z. B. die liebliche kleine Dichtung von Goethe:

Gefunden.

Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu ſuchen,
Das war mein Sinn.

Im Schatten ſah ich
Ein Blümchen ſtehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Aeuglein ſchön.

Ich wollt' es brechen,
Da ſagt' es fein:
„Sollt' ich zum Welken
Gebrochen ſein?"

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus;
Zum Garten trug ich's
Am hübſchen Haus.

Und pflanzt' es wieder
Am ſtillen Ort,
Nun zweigt es immer
Und blüht ſo fort.

In dieſer ſchönen Allegorie iſt es dem Dichter nicht darum zu thun, uns von einem Pflänzchen zu erzählen, das er gefunden, ausgegraben und wieder gepflanzt hat, obgleich auch ſchon die Darſtellung dieſes Hergangs recht ſchön iſt; ſondern er will da-

mit noch ein Zweites, Anderes bezwecken, nämlich einen Vorgang im Menſchenleben: Die Jungfrau blüht in ſtiller Verborgenheit der Familie; der Jüngling erblickt ſie und führt, von Sehnſucht nach ihrem Beſitz durchdrungen, ſie in ſein Haus, wo ſie unter dem Schutz und Schirm der Liebe des Mannes zu neuem Leben erblüht.

Von Schiller haben wir eine muſterhafte Allegorie, — aber faſt nur die eine: „Das Mädchen aus der Fremde.“ Das Gedicht war urſprünglich für den von Schiller herausgegebenen Muſenalmanach (Jahrgang 1796) beſtimmt und ſollte die Muſe dieſes Jahrbuchs darſtellen, die alle Jahre erſcheint, um den für Poeſie empfänglichen Gemüthern — armen Hirten in einem Thale (— einfachen, beſchränkten, aber nach höherer Bildung ſich ſehnenden Menſchen —) die Gaben zu bringen, welche das Herz erfreuen und den Verſtand wecken. Das Mädchen — die dichtende Phantaſie — erſcheint in der ſchönſten Jahreszeit, wo die Triebkraft der Natur am meiſten ſich regt; und die ſchönſten ihrer Gaben reicht ſie dem liebenden Paare, den Menſchen, welche das Glück und die Wonne des Lebens am reinſten und tiefſten empfinden. Sie hat aber für Jeden eine beſondere Gabe, denn jeder Menſch hat ja ein verſchiedenes Maß von Kraft, der Phantaſie wie des Verſtandes, empfangen, womit er das, was die Poeſie ihm bietet, ſich aneignet. Doch heißt es von den „Blumen und Früchten“, ſie ſeien

Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklichern Natur.

Denn die Dichtkunſt iſt vor allen andern eine heilige und göttliche Kunſt zu nennen; das iſt ſie ihrem innerſten Weſen nach, weil ſie aus einem gottbegeiſterten Gemüthe entſpringt, das im Moment des Schaffens ſich eins fühlt mit dem, in welchem ſich

unſere ſchönſten Empfindungen, unſere höchſten Gedanken, unſere reinſten Ideale vereinigen; Gott iſt die Sonne, die in dies arme Erdenleben hineinſcheint, um es zu verklären, und die Augen des Dichters ſchauen dieſes göttliche Licht und ſeine Lippen erzählen, ſein Mund ſingt von Dem, was er auf „glücklichern Fluren" geſchaut. Das vollkommene Ideal, welches dem Dichter vorſchwebt, bleibt ein ewiges Jenſeits, das wir im Dieſſeits nie zu erreichen vermögen; aber die Kunſt bringt uns doch fort und fort Blumen und Früchte aus den ſchönern Landen des höhern Lebens in das arme beſchränkte Hirtenthal herab und befriedigt die Sehnſucht nach jenen lichten, vom reinen Sonnenglanz umſtrahlten Höhen.

So iſt in der allegoriſchen Perſon des „Mädchens aus der Fremde" die ganze Idee der Poeſie ausgeſprochen, in dem Einzelnen tritt uns die umfaſſendſte Gedankenwelt entgegen, und ſo haben Sie auch hier wieder ein Beiſpiel, wie der Dichter aus dem ſinnlichen Bilde die Offenbarung des Ueberſinnlichſten und Geiſtigſten hervorwachſen läßt. Nun iſt es freilich ein Unterſchied, ob der Dichter von dem Gedanken als ſolchem, abgelöſt von ſeiner ſinnlichen Erſcheinung, ausgeht, und zu ihm erſt das Bild, das ihn poetiſch darſtellen ſoll, ſucht, — wie es in der Allegorie der Fall iſt, oder ob er die Welt der Erſcheinung ſo innig und tief anſchaut, daß ihm aus dieſer Anſchauung des Einzelnen, Individuellen das Allgemeine hervorwächſt. Goethe macht es ungerechter Weiſe der Schiller'ſchen Dichtung zum Vorwurf, daß ſie allegoriſch ſei. „Es iſt ein großer Unterſchied," ſagt er, „ob ein Dichter zum Allgemeinen das Beſondere ſucht, oder im Beſondern das Allgemeine ſchaut. Aus jener Art entſteht Allegorie, wo das Beſondere nur als Beiſpiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber iſt eigentlich die Natur der Poeſie: ſie ſpricht ein Beſonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweiſen. Wer nun dieſes Beſondere lebendig

faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät."

Dies ist indessen übertrieben, denn beide, Goethe und Schiller, haben in dem Besondern das Allgemeine geschaut; denn es würde auch Schillern der Gegenstand nicht gereizt haben, denselben auf ideale Weise (poetisch) darzustellen, wenn er die Idee nicht darin entdeckt und empfunden hätte. Aber — worauf ich später zurückkommen werde — das Denken war bei Schiller so überwiegend vor dem Anschauen, daß die sinnliche Erscheinung, das Bild, immer in seinen Gedichten das Untergeordnete bleibt, der Gedanke als solcher aber überall als Herr und Meister hervortritt. Bei Goethe ist Leib und Seele so innig verbunden, daß sie unauflöslich sind; bei Schiller schaut die Seele als Gedankenwesen überall selbständig hervor, der Gedanke selber wird poetisch, und wie wir eine schöne Seele bewundern und von ihrer Schönheit angezogen werden, ganz abgesehen von der körperlichen Schönheit, so fesselt und ergreift uns bei Schiller die Schönheit und Erhabenheit der Gedankenpoesie. Diese ist aber mehr als bloße Allegorie, obwohl sie einen überwiegend allegorischen Charakter trägt, und Schiller, wenn er einer andern Art von Poesie huldigte, als Goethe, war nicht minder ein großer Dichter im vollsten Sinne des Worts.

Zweiundvierzigster Brief.

Von dem poetischen Ausdruck soll ich Ihnen reden, nachdem wir in dem letzten Briefe davon abgewichen waren. Zwar haben wir schon in der Lehre von den Figuren gesehen, daß äußerer Schmuck zur Poesie eigentlich nur wenig beitrage; nur wo

der Redende fürchten muß, durch das Unbedeutende seiner Gedanken nicht interessiren zu können, nimmt er seine Zuflucht zu solcher Verschönerung der Sprache. So ist die Rhetorik oder Redekunst entstanden; wenn nämlich bei den Griechen listige und feine Männer vor Gerichte, in Volksversammlungen oder bei ähnlichen Gelegenheiten eine schlechte Sache verfechten wollten, so reichten sie mit der natürlichen Beredsamkeit nicht aus und erfanden allerlei Wendungen und Redeweisen, häuften Bilder und Gleichnisse, um die unverständige Menge zu überreden und nach ihrem Willen zu lenken. Daß diese Gewandtheit keine schöne Kunst zu heißen verdiene, erhellt schon aus der unlautern Quelle, woraus sie schöpft. Jede schöne Kunst ist an sich edel, absichtslos und uneigennützig, wie alles Göttliche und Ideale. Diese rethorische Ausschmückung ist also, wenn sie in der Poesie zu häufig vorkommt, ein bedeutender Fehler, weil sie die Natur und Einfalt, die Reinheit und Hoheit dieser Kunst stört, wie ich Ihnen schon in einem Briefe über den poetischen Stoff gezeigt habe.

Indessen giebt es wohl noch eine andere Redekunst, wenn Männer, wie z. B. Fürsten, Priester, Lehrer, Staatsmänner und Heerführer, in edler Absicht auf die Menge wirken wollen. Da kommt das Wort aus voller Brust, aus einer reinen Seele, aus klarem Verstande und übt daher eine ungemeine Macht auf die Gemüther aus; so wie von Jesus gesagt wird: Es entsetzte sich das Volk über seine Lehre, denn er predigte gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten. Aber solche Reden bedurften auch nicht des Schmuckes, außer demjenigen, der schon in dem Wesen der Sprache selbst gegründet ist, und solches Reden verdient wohl eine schöne Kunst genannt zu werden. Hohe Begeisterung, die nur vom Idealen kommen kann, also höhere Lebens- und Weltansichten und deren Verbindung mit irdischen Angelegenheiten und sinnlichen Begriffen, worin sich so viel Erhabenheit, Würde, ja Anmuth und

Ebenmaß, verbunden mit der größten Zweckmäßigkeit und Wahrheit, in vollem Leben äußert, sollte das nicht auch schöne Kunst genannt werden können? Ja in der That grenzt diese wahre und edle Redekunst an die Poesie, so daß es bei vielen Werken beinahe schwer zu unterscheiden ist, was rhetorisch und was poetisch sei. Allein im Ganzen genommen fehlt dieser Kunst ein einziges Erforderniß, das aber auch das wesentlichste und höchste ist, um schöne Kunst genannt zu werden. Aus der Erklärung des Begriffes Kunst wird Ihnen erinnerlich sein, daß ihr Wesen Leben in der vollkommensten und freiesten Thätigkeit sei. Nun kann aber das Geistige nicht leben, wo es durch irdische Zwecke gebunden ist. Der Redner aber, hat er auch einen edlen Zweck, einen Zweck hat er doch: entweder zu belehren oder zu bessern, zu ermuntern, zu leiten. Da erscheint das Ideale immer untergeordnet, nur fördernd, mitwirkend. Die Kunst schwebt ferner an der Hand der Phantasie in größter Freiheit, nur sich lebend, weil sie eins ist mit der göttlichen Idee, ohne Absicht, wie der singende Vogel und das spielende Kind, die murmelnde Quelle, der blühende Baum. Hat auch der Redner, z. B. Demosthenes, die edelste Absicht, weil sein von Vaterlandsliebe glühendes Herz alle Athener entflammen soll, die Waffen zu ergreifen gegen den Tyrann von Macedonien, er hat doch eine Absicht und seine Seele arbeitet, aufgeregt von der Leidenschaft, und tiefer Schmerz überfällt ihn, wenn seine donnernde Stimme es nicht vermag, das irregeführte Volk für die allgemeine Wohlfahrt zu stimmen. Wo ist da das freie Spiel der Phantasie, das ungemischte, reine Wohlgefallen am Schönen, Wahren und Guten? Es ist die Beredsamkeit eine edle, eine wohlthätige, eine gemeinnützige Kunst; aber eine schöne Kunst, wie Architektur, Skulptur, Malerei, Musik und Poesie, ist sie nicht. Doch ist nicht zu läugnen, wie ich eben gesagt, daß sich große Redner zuweilen und im Einzelnen in die Region der Dichtkunst erheben und man findet in den Reden

griechiſcher und römiſcher Staatsmänner und Helden, ſowie auch in denen vieler Neuern und bei Geſchichtsſchreibern und andern proſaiſchen Schriftſtellern, beſonders bei Predigern, Stellen, die wahrhaft poetiſch ſind. Es ergiebt ſich alſo, daß die Rhetorik wohl ſich zur Poeſie erheben, nie aber dieſe ſich zu jener herablaſſen dürfe.

Ein Muſter von rhetoriſcher Poeſie theilt uns J. P. Richter im 3. Thl. ſeiner Vorſchule zur Aeſthetik S. 23 mit, das in deutſcher Ueberſetzung alſo lautet:

An die Freundſchaft.

Geſchenk der Götter, du biſt den Sterblichen zugleich ein ſüßer Reiz,
O Freundſchaft, komm und durchdringe unſre Seelen!
Die Herzen, welche von deinen Flammen beleuchtet werden,
Haben bei all' ihren reinen Freuden nichts als heitre Tage.
Eben in deinen reizenden Banden iſt Alles Genuß
Und fügt zu deiner Schönheit noch neuen Glanz;
Die Liebe läßt dir die Beſtändigkeit,
Und hätte der Menſch noch die Unſchuld,
So wäreſt du die Wolluſt.

Dergleichen Oden hat die franzöſiſche Literatur eine Unzahl und auch die deutſche hat ſolche: Haller, Klopſtock, ja Herder und Schiller ſind in dieſe Art Poeſie nur zu oft gerathen, und eben in demſelben Buche S. 85 läßt J. P. Richter über drei berühmte und beliebte Gedichte Schiller's ſein ſtrenges Gericht ergehen.

Nun haben wir aber noch eine weſentliche Beſchaffenheit der poetiſchen Sprache zu behandeln. Die Poeſie nämlich und die Muſik ſind einander in einem engeren Sinne als die übrigen Künſte verwandt; ſie ſind recht eigentlich geſchwiſterliche Künſte und haben deshalb manchen Beſtandtheil der Technik gemein, ſo z. B. die Eintheilung der Töne oder der Melodie in mehrere Abſchnitte, die in der Muſik Tacte, in der Poeſie Füße genannt werden. Füße

ſind demnach eine Anzahl von Sylben, die in Hinſicht ihrer langſamen oder ſchnelleren Ausſprache einem Maße unterworfen ſind (Sylbenmaß, Metrum).

Es giebt lange und kurze, aber auch mittelzeitige Sylben, die bald lang, bald kurz gebraucht werden, ſo z. B. das Wort Roland — zwei Längen — wird auch in der erſten Sylbe kurz gebraucht:

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
Da ſprach | der kühn | e Held | Roland.

Durch Verbindung gleicher und wiederkehrender Versfüße entſteht ein Vers. Mit dem Bau und der Meſſung der Verſe beſchäftigt ſich die Metrik. In den alten Sprachen hatte man eine beſtimmte Währung (Quantität) der Sylben, indem man nach feſtſtehenden Geſetzen eine Sylbe entweder lang oder kurz oder mittelzeitig gebrauchte. Wir Neueren meſſen aber bloß nach dem Accente, d. h. nach der Stärke des Tones, den wir auf eine Sylbe legen, und da herrſcht denn oft große Willkür. Ja, oft iſt der Accent der Quantität geradezu entgegengeſetzt.

˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
Das furcht | bar-e | Geſchlecht | der Nacht

ſind Jamben, aber nach der Quantität müßte man ſo die Längen und Kürzen bezeichnen:

˘ ´ – ˘ ˘ ´ ˘ ´
das furchtba re Geſchlecht der Nacht.

Die Geſchmeidigkeit der deutſchen Sprache geſtattet uns auch einige der antiken Versfüße und Versmaße nachzubilden. Zu dieſen gehört der Hexameter und Pentameter. Beide haben Daktylen (– ˘ ˘), die aber mit Spondeen (– –) vertauſcht werden können. Der Hexameter gilt als ſechsfüßig, der Pentameter als fünffüßig, obgleich bei jenem nur 5 Füße, bei dieſem nur 4 vollzählig ſind. Oft verbindet man Hexameter und Pentameter, ſo daß beide abwechſelnd auf einander folgen. Eine derartige

Wechſelſtrophe heißt Diſtichon (eigentlich Doppelzeile); als Beiſpiel diene das nachſtehende Epigramm:

Der Schlüſſel.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

Willſt du dich ſelber verſtehn, ſo ſieh wie die Andern es treiben;
Willſt du die Andern verſtehn, blick' in dein eigenes Herz.

Die berühmten Xenien, worin Schiller und Goethe die litterariſchen und äſthetiſchen Verirrungen ihrer Zeitgenoſſen geißelten, ſind ſämmtlich in Diſtichen geſchrieben. Goethe hat ſein epiſches Gedicht „Hermann und Dorothea" in Hexametern verfaßt, dagegen in Diſtichen Schiller ſeinen „Spaziergang". Die Längen und Kürzen werden in dieſen modernen Hexametern (d. i. Sechsfüßlern) nicht ſo genau genommen, wie es bei den Alten der Fall war. Am ſorgfältigſten und richtigſten hat Voß, den Sie aus ſeiner Ueberſetzung des Homer kennen, und nach ihm Schlegel und Platen die Hexameter gebauet. Wie bildſam die deutſche Sprache iſt, können Sie an folgenden Muſter-Hexametern Schlegel's ſehen, wo der ſchwerfällige Spondëus – – ganz dem Sinne gemäß mit dem leicht hüpfenden Daktylus – ⏑ ⏑ abwechſelt.

Der Hexameter.

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑

Wie oft | Seefahrt | kaum vor | rückt, müh | volleres | Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Woog' Abgründe
Sturm aufwühlt und den Kiel in den Wallungen ſchaukelnd dahinreißt:
So kann ernſt bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
Bald, o wie | kühn in dem | Schwung! der Hex | ameter | immer ſich | ſelbſt gleich.

Das Versmaß, das wir Deutſchen mit Vorliebe gebrauchen, iſt der Jambus ⏑ –; bei den gravitätiſchen Spaniern herrſcht der Trochäus – ⏑, der etwas Feierliches, Ernſtes hat.

– ⏑ – ⏑
Von dem Dome
Schwer und bang
Tönt die Glocke
Grabgeſang.

Der jambiſche und trochäiſche Vers kommt mit und ohne Reim vor; unter den reimloſen Jamben ſind zu erwähnen die Fünffüßler, die oft in Dramen angewendet werden. Der gereimte ſechsfüßige Jambus wird Alexandriner genannt, und hat nach dem dritten Fuße eine Pauſe, beſteht alſo aus zwei Hälften:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Sie kommt erwünſcht dem Gram, | ſie kommt erwünſcht dem Müden.

Der Nibelungenvers hat auch ſechs Füße, nur daß der Einſchnitt nicht den Vers gradezu halbirt, wie bei dem Alexandriner, ſondern daß eine gleichſam überſchüſſige Kürze in die Mitte tritt und den (ſonſt ſteifen) Vers dadurch flüſſig macht z. B.:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Iſt denn | im Schwa | benlan | de, | verſchol | len al | ler Sang.

Der Alexandriner endet gewöhnlich mit einer Länge, der Nibelungenvers mit einer Kürze.

Uebrigens wechſeln oft Jamben mit andern Versfüßen ab:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Frau Berth | a ſaß | in der Fel | ſenkluft
⏑ – ⏑ – ⏑ –
Sie klagt ihr bittres Loos.

Durch dieſes Sylben- und Versmaß wird nun die (poetiſche) Sprache gleichſam gebunden und darum heißt ſie gebundene Rede, im Gegenſatz der ungebundenen oder proſaiſchen. Weil nun poetiſche Gedanken und Empfindungen von jeher in gebundener Rede, d. h. in Verſen, geſprochen und geſchrieben worden, hingegen andere Aufſätze, die mehr für die Erkenntniß als für das Empfindungsvermögen beſtimmt ſind, ſowohl belehrenden als erzählenden und berichtenden Inhalts, in ungebundener Rede, d. h. in Proſa, ſo pflegt man im gewöhnlichen Leben nicht nur beide einander

gerade entgegenzuſetzen, ſondern alles in Verſen Geſchriebene für Poeſie und alles Unrhythmiſche, nicht Versartige ſchlechtweg für Proſa zu halten. Dies iſt nun freilich falſch; da nämlich die Rede ein immer nicht vollgenügendes Mittel iſt, das Schöne in der Poeſie darzuſtellen, ſo kann ſie nicht als ein Kennzeichen derſelben dienen, denn die poetiſche Anſchauung macht eigentlich das Weſen dieſer Kunſt aus, und wo dieſe fehlt, da helfen die ſchönſten Verſe nicht. Im Gegentheil giebt es aber wohl wahrhaft poetiſche Werke, die ganz in Proſa geſchrieben ſind, z. B. Romane von Cervantes, Sterne, Hippel, Richter, Goethe. Es ſind alſo einige Kunſtrichter, wohl ſelbſt Dichter, dadurch verleitet worden, zu behaupten: der Rhythmus ſei für poetiſche Werke unweſentlich, er ſei ein unnöthiger Schmuck, wo nicht gar leere Spielerei. Wir gehen aber wieder auf die erſten Grundſätze aller ſchönen Kunſt zurück, um ſolche Anſichten zu prüfen. Schöne Kunſt, ſagten wir ſchon in den einleitenden Briefen, iſt eine ſinnlich-geiſtige Darſtellung des Idealen. Denn ſie iſt beſtimmt, Menſchen, nicht aber höhere Geiſter ohne Sinnlichkeit zu verjüngen. Darum arbeiten alle Künſte beſtändig in jenen zwei Elementen und beſtreben ſich, bei der Ausführung ihrer Werke eben ſo vollkommen das Körperliche als das Geiſtige zu ſchaffen. Darum baut der Architekt ſeinen Tempel auch dem Aeußeren nach ſo ſorgfältig als möglich; der Bildhauer und der Maler thun daſſelbe; der Tonkünſtler verſchmäht es nicht, ſeine Harmonieen und Melodieen in die enge Feſſel des Tactes zu bringen, weil eben durch dieſe äußerliche in die Sinne fallende Regelmäßigkeit theils das geiſtig Schöne leichter aufgefaßt, klarer und deutlicher wird, theils auch der ſinnlichen Natur ihr gebührender Antheil des Vergnügens gegeben wird. Sollte nun die Dichtkunſt allein nur durch Gedanken und Empfindung ohne alle ſinnliche Empfehlung, ohne Zugabe des Wohl-

lautes ſein? Ja, wenn ſie ohne alle Sprache, ohne Worte das Schöne ausdrücken könnte! Aber ſie bedient ſich einer Sprache, denn die Proſa iſt auch Sprache, ſinnliche Mittheilung des Gedachten und Empfundenen; doch iſt es die gewöhnliche, ich möchte ſagen ungeweihte Sprache der gewöhnlichen Weltkinder. Verdienen nicht höhere Gedanken und Empfindungen, die das Wahre, Gute und Schöne lebendig darſtellen, auch eine höhere Sprache? Ueberhaupt iſt das Schöne an ſich unausſprechlich; ſo wie in der Muſik, wird es in allen Künſten nie vollkommen geſchaut, ſondern nur halb begriffen und geahnet. Muß man nicht ein Mittel ergreifen, dieſem mangelhaften Ausdruck mehr Leben zu geben? Iſt aber dieſes Mittel nicht der Rhythmus? Die Poeſie wird durch ihn, was ſie gleich bei ihrem Urſprunge war, muſikaliſch: auch ohne Begleitung eines Inſtrumentes oder des Geſanges klingen gute Verſe wie Muſik. Rhythmiſche Poeſie iſt alſo gleichſam ein harmoniſcher Tanz der Rede; die Dichtkunſt nimmt im Rhythmus den Reiz der Schweſterkunſt, der Muſik, in ſich auf. Die alten Griechen kannten bis auf Plato die Poeſie in der Form der Proſa gar nicht, ja ſie brachten ſelbſt Alles, was ſich auf die höheren Intereſſen der Menſchheit bezog, wenn es auch nicht poetiſch war, in Verſe. So wurden die Orakelſprüche, nicht ſelten Geſetze, Sentenzen großer Weltlehrer u. dgl. in Verſen geſchrieben. Die Neuern haben beſonders im Roman, auch im Luſtſpiel und ſogar im Trauerſpiel die ſogenannte poetiſche Proſa eingeführt, ja von Hippel haben wir lettiſche Lieder in ungebundener Rede und ebenſo ſind unzählige lyriſche Ausbrüche in J. P. Richter's Werken und die von ihm ſo benannten Polymeter oder Streckverſe. Wenn Jemand ſolches wagen durfte, durften es dieſe wahrhaft poetiſchen Naturen; allein gewonnen haben dadurch ihre Werke wahrlich nicht. Auch Goethe hat in der Zeit ſeiner dichteriſchen Anfänge nicht verſchmäht, dieſelbe Weiſe zu befolgen;

Götz von Berlichingen, Werther's Leiden, ſeine erſten Dramen und auch ſpäter noch Meiſters Lehrjahre, die Wahlverwandtſchaften und die Wanderjahre ſind in ungebundener Rede. Allein ich will Ihnen einige Stellen aus dem Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe mittheilen und Sie werden ſehen, wie ſtreng und richtig Schiller, der freilich ſelbſt auch ſeine erſten Trauerſpiele in Proſa geſchrieben, den Freund deswegen tadelt und wie dieſer es hinnahm und wirklich bald nach Meiſters Lehrjahren Hermann und Dorothea dichtete, worin er dem poetiſchen Stoffe die vollendetſte poetiſche Form gab.

Schiller's Brief.

„Auch den Meiſter habe ich ganz kürzlich wieder geleſen, und es iſt mir noch nie ſo auffallend geweſen, was eine äußere Form doch bedeutet. Die Form des Meiſters, wie überhaupt jede Romanform, iſt ſchlechterdings nicht poetiſch, ſie liegt ganz nur im Gebiete des Verſtandes, ſteht unter allen ſeinen Forderungen und participirt auch von allen ſeinen Grenzen. Weil es aber ein ächt poetiſcher Geiſt iſt, der ſich dieſer Form bediente, und in dieſer Form die poetiſchen Zuſtände ausdrückte, ſo entſteht ein ſonderbares Schwanken zwiſchen einer poetiſchen und proſaiſchen Stimmung, für das ich keinen rechten Namen weiß. — Ich möchte ſagen: es fehlt dem Meiſter (dem Roman nämlich) an einer gewiſſen poetiſchen Kühnheit, weil er als Roman es dem Verſtande immer recht machen will — und es fehlt ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewiſſermaßen die Forderung rege macht), weil er aus einem poetiſchen Geiſte gefloſſen iſt. Buchſtabiren Sie das zuſammen, wie Sie können, ich theile Ihnen bloß meine Empfindung mit.

Da Sie auf einem ſolchen Punkte ſtehen, wo Sie das Höchſte von ſich fordern müſſen, und Objectives mit Subjectivem abſolut

in Eins verfließen muß, ſo iſt es durchaus nöthig, dafür zu ſorgen, daß Dasjenige, was Ihr Geiſt in Ein Werk legen kann, immer auch die reinſte Form ergreife und nichts davon in einem unreinen Medium verloren gehe. Wer fühlt nicht Alles das im Meiſter, was den Hermann ſo bezaubernd macht! Jenem fehlt nichts, gar nichts von Ihrem Geiſte, er ergreift das Herz mit allen Kräften der Dichtkunſt und gewährt einen immer ſich erneuernden Genuß, und doch führt mich der Hermann (und zwar bloß durch ſeine rein poetiſche Form) in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meiſter aus einer wirklichen Welt nicht ganz herausläßt.

Es iſt offenbar zu viel von der Tragödie im Meiſter; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das ſubjectiv Wunderbare, welches zwar mit der poetiſchen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit ſich verträgt, die im Roman herrſchen muß und in dieſem auch ſo vorzüglich herrſcht. Es incommodirt, auf die Grundloſigkeit zu gerathen, da man überall feſten Boden unter ſich zu fühlen glaubt, und weil ſich ſonſt Alles ſo ſchön vor dem Verſtand entwirret, auf ſolche Räthſel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten ſich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geiſt des Werks Sie nicht befugte.

Uebrigens kann ich Ihnen nicht genug ſagen, wie mich der Meiſter auch bei dieſem neuen Leſen bereichert, belebt, entzückt hat; es fließt mir darin eine Quelle, wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige beſonders, welche die vereinigte Wirkung von allen iſt, Nahrung ſchöpfen kann."

Goethe's Antwort.

„Was Sie vom Meiſter ſagen, verſtehe ich recht gut; es iſt Alles wahr und noch mehr. Gerade ſeine Unvollkommenheit hat mir am meiſten Mühe gemacht. Eine reine Form hilft und

trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt. Er mag indeſſen ſein, was er iſt; es wird mir nicht leicht wieder begegnen, daß ich mich im Gegenſtand und in der Form vergreife, und wir wollen abwarten, was uns der Genius im Herbſte des Lebens gönnen mag."

Schiller über poetiſche Form.

„Ich habe noch nie ſo augenſcheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geſchäft, wie genau in der Poeſie Stoff und Form, ſelbſt äußere, zuſammenhängen. Seitdem ich meine proſaiſche Sprache in eine poetiſch-rhythmiſche verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher; ſelbſt viele Motive, die in der proſaiſchen Ausführung recht gut am Platz zu ſtehen ſchienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; ſie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverſtand, deſſen Organ die Proſa zu ſein ſcheint; aber der Vers fordert ſchlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und ſo mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetiſcher werden. Man ſollte wirklich Alles, was ſich über das Gemeine erheben muß, in Verſen, wenigſtens anfänglich concipiren, denn das Platte kommt nirgends ſo in's Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgeführt wird.

Bei meinen gegenwärtigen Arbeiten hat ſich mir eine Bemerkung angeboten, die Sie vielleicht auch ſchon gemacht haben. Es ſcheint, daß ein Theil des poetiſchen Intereſſe in dem Antagonism (Widerſtreit) zwiſchen dem Inhalt und der Darſtellung liegt. Iſt der Inhalt ſehr poetiſch bedeutend, ſo kann eine magere Darſtellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anſtehen, da im Gegentheil ein unpoetiſcher gemeiner Inhalt, wie er in einem größern Ganzen oft nöthig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetiſche

Dignität erhält. Dies ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muß, denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in Einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allen noch so charakteristisch verschiedenen etwas Allgemeines, Reinmenschliches zu verlangen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er Alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Gröbere bleibt zurück; nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden."

Dreiundvierzigster Brief.

Ein den neuern Sprachen durchaus eigenthümliches musikalisches Element ist der Reim. Die griechischen und römischen Versmaße verdanken ihre Mannichfaltigkeit und ihre Anmuth lediglich dem kunstvollen Rhythmus der Sylben. Dies erlitt nun in den neuern Sprachen, die aus der lateinischen entstanden sind, eine große Veränderung dadurch, daß die Sylben ganz anders, ja oft entgegengesetzt ausgesprochen wurden. Nicht weniger aber fehlte auch der deutschen Sprache und ihren Verwandten die Bestimmtheit des Sylbenmaßes. Die Dichter dieser neuen Nationen fühlten diesen Mangel, wenn sie ihren Versen den musikalischen Wohlklang geben wollten. Daher erfanden sie den Reim, d. h. den Gleichklang

der Schlußſylbe oder der beiden Schlußſylben. Vielleicht haben ſie denſelben auch den Morgenländern abgelernt, in deren Poeſie er als ein angenehmes Klangſpiel erſcheint. So wenig die Alten daher, bei ihrem geregelten und bildungsfähigen Sylbenmaß, dieſes künſtlichen Mittels bedurften, ſo ſehr wurde es den Neuern ein Bedürfniß und in der That eine Bereicherung muſikaliſchen Wohlklangs. Es liegt aber der Reim ſo tief in dem Weſen der neuern Empfindungsweiſe und alſo auch der Poeſie, daß es ganz unmöglich iſt, ihn von dieſer zu trennen. Sehr wahr ſagt Grimm, daß uns der Reim eigentlich zeige, wie ſich die deutſche Sprache gebildet habe. Er nennt ihn ein Band der Poeſie, das nicht allein die Hörer und Sänger des Lieds erfreue, ſondern auch die Kraft der Sprache zügele, ihre Reinheit ſichere und Kunde von ihrer Bildung auf kommende Geſchlechter bringe. „Ungebundene Proſa läßt," fährt er fort, „dem Gedächtniß den Inhalt verhallen, den Organen die wahre Belautung der Worte zweifelhaft werden. Der Reim hat nur ſchlechte Dichter gezwängt, wahren gedient ihre Gewalt der Sprache und des Gedankens zu enthüllen."

Ja, in dem Reime ſelbſt liegt oft mehr Empfindung und Gedanke, als durch bloße Proſa ausgedrückt werden könnte. Gleichwie ein überſtrömendes Gemüth ſeine unausſprechlichen Gefühle vollſtändig durch Töne und Melodie auszudrücken vermag, ſo ſagt der Dichter durch den Reim oft Alles, was in ſeinem Herzen und Sinne lebt. „Denn der Reim iſt," ſagt Weber in ſeiner Aeſthetik, „ſeinem innerſten Weſen nach muſikaliſcher Art; er iſt gleichſam ein Echo in den Tiefen der Seele räthſelhaft anklingender, außerweltlicher Erinnerungen, ein geheimnißvolles Stichwort der in ſich ſelbſt geſenkten Betrachtung, ein wunderliches Sinnbild unſers ſich ſo oft in Gegenſätzen befreundenden, in Vereinigungen ſich entzweienden Gefühls; er iſt ein Sohn der in's Ueberſchwängliche und in's Unmögliche ſtrebenden Empfindung, ein ſchwärmeriſches

Weſen, das der Romantik als reife Frucht vom Baume der Muſen in den Schooß fallen mußte." — Und hier ſtoßen wir zuerſt auf den Unterſchied der alten und neuen Poeſie. Jene nämlich iſt ihrer Natur nach plaſtiſch, in ruhiger Einfachheit mehr ſinnlich und objectiv; dieſe muſikaliſch, unruhig, mannichfaltig, mehr geiſtig und ſubjectiv. Dieſe Verſchiedenheit drückt ſich, wie bei der Baukunſt durch den griechiſchen und gothiſchen Stil, ſchon durch die äußere Form, d. h. durch Sylbenmaß und Reim, bedeutend aus. Doch hiervon werden wir an ſeiner Stelle ausführlicher reden, vorher aber über die verſchiedenen Dichtungsarten handeln.

Was in früheren Briefen ſchon hier und da von Poeſie geſagt worden, wollen wir nun zuſammenfaſſen, um einen möglichſt vollſtändigen Begriff von ihr zu geben. Wir haben geſehen, daß das innerſte Weſen, der Geiſt jeder Kunſt eigentlich Dichtkunſt ſei, denn die Idee ſelbſt, die jeden Künſtler, ehe er an ſein Werk geht, beſeelt, iſt Dichtung. Darum trägt man auch das Wort „poetiſch" auf alle äſthetiſchen Verhältniſſe und die äſthetiſche Richtung der Geiſtesthätigkeit im Allgemeinen über, und man muß faſt das fremde Wort „Poeſie" mit dem deutſchen „Dichtkunſt" vertauſchen, wenn man von der Dichtung im engern Sinne ſprechen will. Die Poeſie iſt vorzugsweiſe die Kunſt des innern Sinnes; die Sprache iſt zwar ihr Organ, wodurch ſie leiblich ſich offenbart, wodurch das Gedicht eine Exiſtenz gewinnt und in der Zeit ſich erhält; aber die ſprachloſe Poeſie, die das rechte Wort noch ſucht, iſt die urſprüngliche, und wenn auch ein vollendetes Gedicht wie gediegen in beſtimmten Worten erſcheint, in voller Rüſtung gleich der Minerva aus dem Haupte des Jupiters dem Geiſte des Dichters entſpringt: ſo iſt doch das Wort immer nur conventionelles Zeichen des poetiſchen Begriffs. Das Gedicht hat ſein eigentliches wahres Daſein nur im Gemüth, und wir müſſen es in unſerem Gemüth

zum zweiten Mal lebendig nachdenken und nachschaffen, wenn es von uns ganz genossen und ganz empfunden werden soll.

Es bleibt also das Gedicht immer der schöne Ausdruck der von der Außenwelt erregten Innenwelt durch bildliche Darstellung im Wort. Selbst in unserm eigenthümlichsten Gefühl ist es doch immer der Eindruck der Außenwelt, den wir in uns verarbeiten. Was aber auch die Seele des Menschen durchbeben und durchzittern mag, die Sprache des Dichters bringt es zum Ausdruck und dieser Ausdruck geschieht auf drei verschiedene Weisen: indem der Dichter entweder ruhig erzählt, oder lebendig erregt seine Gefühle ausspricht, oder Personen handelnd einführt. Da entstehen denn drei Dichtweisen: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen, wie Goethe sagt, können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden. Im älteren griechischen Trauerspiel sehen wir sie gleichfalls alle drei verbunden und erst in einer gewissen Zeitfolge sondern sie sich. So lange der Chor die Hauptperson spielt, zeigt sich Lyrik oben an; wie der Chor mehr Zuschauer wird, treten die Andern hervor, und zuletzt, wo die Handlung sich persönlich und häuslich zusammenzieht, findet man den Chor unbequem und lästig. Im französischen Trauerspiel ist die Exposition episch, die Mitte dramatisch, und den fünften Act, der leidenschaftlich und enthusiastisch ausläuft, kann man lyrisch nennen.

Manche epische Gedichte, wie z. B. die Balladen von Goethe oder Heine, obwohl sie ganz gegenständlich uns ein Bild oder eine Begebenheit vorführen, sind doch der Stimmung nach, die sie erwecken und aus der sie erwuchsen, durch und durch lyrisch, zur musikalischen Darstellung im Gesange auffordernd. Oder ein Mat-

thiſſon'ſches „Mondſcheingemälde", das äußerlich bloß eine Beſchreibung zu ſein ſcheint von dem, was der Dichter im Mondſchein ſah, iſt doch innerlich ſo muſikaliſch, daß die Mondſcheinbilder unſer Gemüth ganz ſo ſtimmen, wie der gemüthlich erregte Dichter von ſolcher Grundſtimmung ausging, als er uns die Landſchaft im Mondſchein zu ſchildern begann. In der Einheit dieſer Stimmung beruht die Einheit des Gemäldes, kommt eine beſtimmte Idee zur Darſtellung und wird durch dieſe Darſtellung auch im Gemüth empfunden, während eine bloße Beſchreibung das Gefühl kalt läßt und nur den Verſtand beſchäftigt. Da nun, wie ſchon angedeutet, kein Dichter ſeine Phantaſie ſchöpferiſch walten laſſen kann, ohne gemüthlich erregt zu ſein, ſo geht ein lyriſcher Grundton auch durch die epiſche und dramatiſche und die ſogenannte didaktiſche Poeſie. Und wiederum, da in jeder Dichtung das Gefühl und Phantaſiegebild ſich zu lebendiger Geſtalt verdichten muß, ſo nimmt auch die Lyrik Antheil an der epiſchen und dramatiſchen Form.

Indeſſen iſt es doch nöthig, dieſe Dichtweiſen von einander zu unterſcheiden, ſo ſehr ſie auch in Poeſien ſelbſt mit einander vermengt erſcheinen. Man bringt dann ein Gedicht in diejenige Klaſſe, von der es das Meiſte an ſich hat.

Die ältern Theoretiker haben noch eine vierte Gattung, die lehrende oder didaktiſche, hinzugethan; allein dieſe kann nur dann poetiſch genannt werden, wenn ſie in obigen Formen erſcheint. Es iſt immer entweder eine Erzählung, Beſchreibung, ein begeiſterter Ausbruch oder Erguß inniger Empfindung, oder wohl ſogar Handlung, worin ſich eine Lehre darthut. So iſt z. B. Muſarion von Wieland wohl ein Lehrgedicht, aber in Form eines anmuthigen Epos, worin auch Lyriſches und Dramatiſches abwechſelt. Tiedge's Urania könnte man ein gedanken-lyriſches Gedicht von größerm Umfange nennen, und Nathan der Weiſe

iſt ein wirkliches Drama. Je weniger aber in ſolchen Gedichten das Beſtreben zu lehren und ſich in Sentenzen auszuſprechen wahrgenommen wird, deſto mehr poetiſchen Gehalt haben ſie. Wie ermüden z. B. die Lehrgedichte der ältern deutſchen Schriftſteller, von Hagedorn, Gleim, ſelbſt von Wieland und Tiedge, und in welcher Friſche und Lebendigkeit erhält uns des großen Byron's Harald, der doch ſo viel Tiefgedachtes und Empfundenes darbietet, und gewiß noch vor fünfzig Jahren ein Lehrgedicht würde genannt worden ſein.

Am wenigſten verdient ein Lehrgedicht poetiſch genannt zu werden, das wiſſenſchaftliche oder andere proſaiſche Gegenſtände darſtellt. Dergleichen haben die Franzoſen und auch die Deutſchen, z. B. Käſtner's Gedicht von den Kometen, Tſcharner's Regeln von der Wäſſerung der Aecker, in Verſen u. ſ. w. Doch laſſen Sie uns hierüber wiederum Goethe hören. In dem 49. Bande ſeiner Werke ſchreibt er alſo: „Es iſt nicht zuläſſig, daß man zu den drei Dichtarten: der lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen, noch die didaktiſche hinzufüge. Dieſes begreift Jedermann, welcher bemerkt, daß jene drei erſten der Form nach unterſchieden ſind und alſo die letztere, die von dem Inhalt ihren Namen hat, nicht in derſelben Reihe ſtehen kann. — Alſo Poeſie ſoll belehrend ſein, aber unmerklich; ſie ſoll den Menſchen aufmerkſam machen, wovon ſich zu belehren werth wäre; er muß die Lehre ſelbſt daraus ziehen, wie aus dem Leben. Die didaktiſche oder ſchulmeiſterliche Poeſie iſt und bleibt ein Mittelgeſchöpf zwiſchen Poeſie und Rhetorik, deshalb ſie ſich bald der einen, bald der andern nähert; aber ſie iſt, ſo wie die beſchreibende, die ſchildernde Poeſie, immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Aeſthetik zwiſchen Dicht- und Redekunſt vorgetragen werden ſollte. Der eigene Werth der didaktiſchen Poeſie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmiſchem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft

verzierten, lieblich oder energiſch vorgetragenen Kunſtwerkes, wird deshalb keineswegs verkümmert. Von ungereimten Chroniken an, von den Denkverſen der ältern Pädagogen bis zu dem Beſten, was man dahin zählen mag, möge Alles gelten, nur in ſeiner Stellung und gebührenden Würde."

Es beſtehen alſo nur drei Gattungen der Poeſie, deren jede wieder ihre Unterarten hat.

Zur epiſchen oder erzählenden gehören nämlich alle Poeſien, die irgend eine Begebenheit oder auch eine bloße Erſcheinung im Raume entweder erzählen oder beſchreiben, alſo Natur- und Landſchaftsgemälde, Schilderung von Naturerſcheinungen, äſopiſche Fabel, Allegorie, Parabel, Mythe, poetiſche Erzählung, Roman, Novelle, Märchen, Idylle, Romanze, Ballade, Epos oder Heldengedicht.

Lyriſche Gedichte ſind ſolche, in denen der begeiſterte Dichter ſeine Empfindungen und Gedanken ausdrückt. Hierher gehören alle Lieder ernſten und ſcherzhaften Inhalts, geiſtliche und weltliche, verſchiedene Arten von künſtlichem Versbau meiſt ſpielenden und tändelnden Inhalts, als Madrigal, Rondeau, Triolet, Sonett, Ghaſel; dann Elegien, Heroiden, Dithyramben, Hymnen und Oden, zuletzt Poeſien von größerm Umfange, die dann gewöhnlich epiſch und lyriſch zugleich ſind, z. B. die ſogenannten Lehrgedichte und andere in Seſtinen oder Stanzen verfaßte Gedichte; auch Epigramme oder Sinngedichte, Gnomen und poetiſche Epiſteln gehören hierher und ſind gleichfalls epiſch und lyriſch zugleich.

Dramatiſch iſt jede Dichtung, welche anſcheinend eine Handlung vor unſern Augen geſchehen läßt, ſo daß nicht der Dichter, ſondern ſtatt ſeiner die Perſonen der Handlung ſelbſt reden und handeln. Dahin gehören: Tragödien, Komödien, ſogenannte Schauſpiele, Opern, Singſpiele, und auch wohl bloße Scenen.

Die Lehre von dieſen verſchiedenen Dichtarten gehört eigentlich in die Poetik, die man, dem beliebten Abſonderungsſyſteme der Wiſſenſchaft gemäß, von der Aeſthetik trennt. Allein ich glaube, daß ſie durchaus in dieſer Wiſſenſchaft nicht wegbleiben dürfe, und da wir durch unſere minder ſtrenge Lehrweiſe, die mehr vertraute Mittheilung als Unterweiſung iſt, nicht eben gebunden ſind, will ich ſie in der Geſchichte der poetiſchen Literatur, wo einzelne Dichter und ihre Werke erwähnt werden, an ihrer Stelle anführen.

Vierundvierzigſter Brief.

Eine Geſchichte der Poeſie habe ich Ihnen verſprochen; wir werden ſo am leichteſten das Weſen derſelben erkennen, wenn wir die vorzüglichſten Werke, und wie ſie entſtanden ſeit Menſchengedenken, beſchreiben.

Ganz ſo wie bei der Muſik, wie wir ſchon geſagt haben, iſt es hier gegangen, und Sie brauchen nur den Brief wieder hervorzuſuchen, wo über jene Kunſt geſprochen worden, ſo haben Sie auch zugleich die Anfänge der Poeſie. Auch hier haben Klima, Boden, Gegend, und nächſtdem Staatsverfaſſung und Religion großen Einfluß ausgeübt. Die Ahnung eines höhern Lebens, das Ueberſinnliche und Ideale that und thut ſich noch heut zu Tage auch bei ganz rohen Völkern kund.

Die Verbindung deſſelben mit der ſinnlichen Welt bildete bei den Menſchen die Poeſie, die ſich dann in Wort und Geſang auszuſprechen ſuchte. Bei den Indiern war es ein ſüßer Schmeichelgeiſt, der ſich in den zarteſten Empfindungen äußerte. Leſen Sie die Sakuntala, ein indiſches Drama in der gelungenen Bear-

beitung von Lobedanz (Leipzig 1854). Unnachahmlich schön sind dort die zartesten Gefühle gemalt, Liebe, Treue, Anhänglichkeit und Frömmigkeit; besonders ist es anziehend zu lesen, wie innig vertraut jene unschuldigen Menschen mit der Pflanzenwelt lebten. Welche Sorgfalt für sie, welche heilige Scheu, sie zu verletzen! Denn sie schien ihnen beseelt von Liebe und Unschuld, wie sie!

„Mit Staunen," sagt Duschmanta in dem eben erwähnten indischen Drama, „mit Staunen betrachte ich die Frommen und ihren ehrwürdigen Aufenthalt. Wohl geziemt es reinen Geistern, von balsamischer Luft sich zu nähren in dem Walde, wo die Bäume des Lebens blühen; sich zu baden in gelben Bächen, die der goldene Lotosstaub färbt, und im geheimnißreichen Bade ihre Tugend zu stärken; zu sinnen in Höhlen, deren Kiesel tadellose Edelsteine sind, und ihren Begierden zu gebieten, wenngleich Nymphen von unvergleichlicher Schönheit sie umgaukeln."

„Du siehst," spricht er ferner, „einen frommen Jogi unbeweglich stehen und sein dickes, straubiges Haar halten, die Augen auf die Sonnenscheibe gerichtet. Sein Leib ist halb bedeckt mit einem Termitengebäude von Thon; eine Schlangenhaut vertritt die Stelle der priesterlichen Schnur und gürtet zum Theil seine Lenden; viele knotige Pflanzen umwinden und verwunden seinen Hals, und ringsum verbergen die Vogelnester seine Schultern. In der Mitte eines solchen Haines blüht als süßeste Blume Sakuntala, zart, wie eine frisch aufgeblühte Mallika, welche für die zarten Bäumchen und Pflanzen, die unter ihrer Pflege stehen, die Neigung einer Schwester fühlt. Ein Einsiedlerkleid von geflochtenen Fasern liegt auf ihren Schultern. Die Madhaiwpflanze, spricht sie, ist meine Schwester; kann ich wohl anders, als ihrer pflegen? Der Amrabaum, spricht sie, winkt mit den Fingerspitzen seiner Blätter, uns ein Geheimniß in's Ohr zu sagen. Wie frische Blüthen die Stengel, so schmücken ihre Hände die sorglos

herunterhängenden Arme, ihr Buſen lebt von tiefen Athemzügen, und ihre gelöſten Locken, denen das Band entfiel, faßt eine der lieblichen Hände."

Wie begeiſtert Goethe von der „Sakuntala" ſpricht, zeigt ſich in den Diſtichen:

„Willſt du die Blüthe des frühen, die Früchte des ſpäteren Jahres,
Willſt du, was reizt und entzückt, willſt du, was ſättigt und nährt,
Willſt du den Himmel, die Erde mit Einem Namen begreifen,
Nenn' ich, Sakuntala, dich, und ſo iſt Alles geſagt!

Und Herder ſagt: „Das einfache Märchen der „Sakuntala" beut in der größten Mannichfaltigkeit eine Reihe von Scenen dar, die von der ſanfteſten Idyllenanmuth im Hain der Einſiedler zum höchſten Epos eines Paradieſes über den Wolken reichen. Mit Blumenketten ſind alle Scenen gebunden, jede entſpringt aus der Sache ſelbſt, wie ein ſchönes Gewächs, natürlich. Eine Menge erhabener ſowohl als zarter Vorſtellungen finden ſich hier, die man bei einem Griechen vergebens ſuchen würde: denn der indiſche Welt- und Menſchengeiſt ſelbſt hat ſie der Gegend, der Nation, dem Dichter eingehaucht." Dem Drama ſelbſt fehlt es, trotz der vorwaltenden Lyrik und zarten Gefühlsmalerei, nicht an dramatiſchem Leben und ſpannender Schürzung wie Entwirrung des Knotens, der an einen Ring geknüpft iſt, den der König einſt der Sakuntala bei ſeiner Vermählung mit dieſer Tochter des Einſiedlerhaines geſchenkt, den dieſe aber verloren hatte.

Das wunderſchöne Märchen vom König Nala und der Königstochter Damajanti iſt Ihnen vielleicht ſchon bekannt? Nicht wahr, eine würdige Parallele zur Penelope, dieſe Damajanti! Ueberhaupt ſind in der indiſchen Poeſie die handelnden Charaktere überwiegend auf Seite der Frauen, während die Männer nach dem religiöſen Hauptdogma von der Abtödtung aller Leidenſchaft und

dem Streben nach Götterruhe mehr im geduldigen Ertragen der Entbehrung, in gottesfürchtiger Entsagung die Größe ſuchen. In dieſer Abtödtung des Fleiſches und der Verachtung aller ſinnlichen Genüſſe und irdiſchen Glanzes liegt ein chriſtlicher Zug, ein bedeutſamer Gegenſatz zum griechiſchen Geiſte, der das Göttliche nur in ſeiner Einheit mit der Sinnlichkeit faßt. Doch ich kann Ihnen eine Schrift empfehlen, die Sie auf bequeme Weiſe in die Hallen indiſcher Dichtung und Anſchauungsweiſe einführt:

„Indiſche Sagen." Von Dr. A. Holtzmann. (2 Bde.) Stuttgart, 1854. —

worin Sie aus dem großen Heldengedichte Mahabharata das Werthvollſte, dann den Rama nach Valmiki, das abgerundetſte Epos, in einer vortrefflichen Ueberſetzung und Bearbeitung finden, welche durch edle Einfachheit und poetiſche Friſche den Geiſt des Originals treu abſpiegelt, ohne ängſtlich nach wörtlicher Ueberſetzung zu ſtreben und der deutſchen Sprache Gewalt anzuthun. Ich kann es mir nicht verſagen, Ihnen aus dem erſten Theile des Holtzmann'ſchen Werkes eine charakteriſtiſche Probe mitzutheilen:

König Uſinara's Mitleid.

Uſinara, der König, hielt
Ein Opfer an der Jamuna.
Da kam, von einem Habichte
Verfolget, in des Königs Schooß
Geflogen eine ſchüchterne Taube
Und flehte ihn um Hülfe an.

Der Habicht:

Du wirſt von allen Königen ſtets,
O Fürſt, gerühmt als pflichtgetreu;
Wie kommt es, daß du dennoch thuſt,
Was jeder Pflicht zuwider iſt?

Beraube mich der Speiſe nicht,
Auf die ich angewieſen bin.
Mich plagt der Hunger, gegen die Pflicht
Nimmſt du mir meine Nahrung weg.

Der König:

Vor dir, du großer Vogel, in Furcht,
Mit zitterndem Leib, zu retten ſich,
Iſt zu mir dieſer Vogel gekommen
Und ſuchet für ſein Leben Schutz.
O Habicht, wie verſtehſt du nicht,
Daß meine Pflicht vor Allem iſt,
Die flüchtige, mir vertrauende Taube
Nicht auszuliefern an den Feind?
Denn wer die Kuh, die Mutter der Welt,
Wer einen Brahmanen erſchlägt,
Und wer den bangen Schützling verläßt,
Die haben Alle gleiche Schuld.

Der Habicht:

Die Speiſe iſt's, die Alles erhält,
Durch Speiſe erwächſt und lebt das Thier.
So ſchwer man eine Sache vermißt,
Man kann doch leben ohne ſie,
Nur wenn man auch die Speiſe vermißt,
So lebt man nicht mehr lange Zeit.
Da ich jetzt meine Speiſe vermiſſe,
So werden bald, o Herr des Land's,
Aus meinem Leibe die Hauche des Lebens
Wegziehen in des Todes Reich.
Bin ich erſt todt, ſo ſtirbt auch bald
Mein Weib und meiner Kinder Schaar.
Indem du eine Taube beſchützeſt,
Schickſt du uns Alle in den Tod.
Iſt eine Pflicht mit andern im Streite,
So iſt ſie keine wahre Pflicht.

Nur wenn nicht andre Pflichten die Pflicht
Aufheben, iſt ſie wirklich Pflicht.
Wenn aber untereinander die Pflichten
Sich ſtreiten, ſo befolge man
Die größ're; drum bedenke, o Fürſt,
Was hier die größ're Pflicht erſcheint.

Der König:

Sehr ſchön und weiſe redeſt du,
Und haſt die Pflichten wohl gelernt,
Du biſt vielleicht der König der Vögel,
Suparn, der alle Dinge weiß.
Wie aber meinſt du, daß erlaubt
Den Schützling auszuliefern ſei?
Zu deiner Speiſe, weiſeſter Vogel,
Aus unſerem Vorrath wähle dir.
Nimm Stiere dir, nimm Eber und Hirſch,
Nimm einen Büffel, wenn du willſt,
Und was du ſonſt zur Nahrung begehrſt,
Sag' an, es wird herbeigeſchafft!

Der Habicht:

Ich eſſe weder Ochſen noch Eber,
Noch Hirſche oder andres Wild.
Die mir vom Schöpfer verliehene Speiſe,
Die Taube, Fürſt, die gib heraus!
Denn daß der Habicht Tauben verzehrt,
Das iſt beſtimmt von Ewigkeit.

Der König:

Das ganze Reich der Sivier,
O großer Vogel, geb' ich dir,
Und was du nur zu haben begehrſt,
O Habicht, Alles geb' ich dir,
Nur dieſe Taube gebe ich nicht,
Die Hülfe ſuchend zu mir kam.

Der Habicht:

Uſinara, o Herrſcher der Menſchen,
Wenn du ſo ſehr die Taube liebſt,
So gib von deinem eignen Fleiſch
So viel mir, als die Taube wiegt.

Der König:

O Habicht, billig ſcheinet und gut,
Was jetzo du von mir verlangſt;
Ich werde gern mein eignes Fleiſch
Zumeſſen auf der Waage dir.

Drauf ſchnitt der König ohn' Bedenken
Ein Stück von ſeinem Fleiſche ab,
Und wog es mit der Taube; da war
Die Taube ſchwerer als das Fleiſch.
Und wieder ſchnitt Uſinara ſich
Mehr Fleiſch noch aus dem Leib heraus,
Doch immer war der Taube Gewicht
Viel größer auf der Waage Maß.
Da ſtieg mit ausgeſchnitt'nem Fleiſch
Der König auf die Waage ſelbſt.

Der Habicht:

Indra bin ich, der König des Himmels,
Die Taube iſt des Feuers Gott;
Wir ſind, um deine Tugend zu prüfen,
Hierher gekommen, frommer Fürſt.
Daß du dir von den Gliedern das Fleiſch
Geſchnitten haſt, o Herr des Land's,
Das wird dir unvergänglichen Ruhm
Bereiten in der ganzen Welt.
So lange auf der Erde die Menſchen
Von dir erzählen, Länderherr,
So lange ſei im Himmel dir
Mit Ruhm ein Wohnplatz eingeräumt.

So ſprechend zu dem König, ſtieg
Zum Himmel wieder Indra auf.
Den Himmel hatte Uſinara ſich
Durch ſeine Tugend ſelbſt verdient.
Der pflichtgetreue König ſtieg
Zur Götterwohnung leuchtend auf.

Kräftiger geſtaltete ſich die perſiſche Poeſie, weil dieſes Volk ſelbſt in Kriegen ſeine Kraft übte und heiterer in's Leben ſchaute. Die geiſtreiche Poeſie der Perſer mögen Sie aus Goethe's weſtöſtlichem Divan kennen lernen, welches Buch eine Sammlung lyriſcher, den Perſern nachgebildeter Gedichte iſt. Es wird Ihnen unendliches Vergnügen gewähren, in eine Welt verſetzt zu werden, die gewöhnlichen Leſern noch immer ganz fremd iſt, weil ſie nur in kleinen, unſcheinbaren Schalen das Poetiſche darreicht.

Neue Liebſchaften.

(Fr. Rückert.)

Zwei gar verſchiedene Schweſtern,
Die liebe ich ſeit geſtern;
Und fraget ihr, wie heißen ſie?
Perſiſch-arabiſche Poeſie.

Neue Liebſchaft blendet immer;
Könnt' ich ſie recht euch malen,
Jede in ihrem eignen Schimmer,
Wie ſie das Herz mir ſtahlen!

Die Perſerin iſt ein geſprächig Kind,
Doch ſpricht ſie nicht mit den Leuten,
Sie läßt ſich am liebſten vom Frühlingswind
Die Räthſel der Blumen deuten.

In ſchöne Gärten zurückgezogen,
In ſüßen Träumen,
Unter ſchattigen Bäumen,
An durchſichtigen Wogen.

Wie die Welle, ſo iſt ihr Sinn,
Des Himmels Wolken ſpiegeln ſich drin,
Wie Quell und Aug' in einander ſpiegeln,
Darüber ſinnt ſie und möcht' es entſiegeln.

Sie ſchließet ihres Gartens Thor
Der Welt verworrenem Lärmen,
Im Nachtigallen- und Roſenchor
Zu ſchwärmen und ſich zu härmen.

Sie hüllt ſich in ihre Düfte,
In ihrer Farben Gewimmel,
Schwingt über's Leben hinweg und ſeine Grüfte
Sich graden Flug's aus ihrem Garten zum Himmel.

Die bräunliche Araberin,
Mit muthigem Blick, mit feurigem Sinn,
Getragen von Roſſes Brauſen,
Stürzt freudeſchauernd ſich in des Lebens Grauſen.

Die iſt überall dabei,
Wo Zeltpfähle man abbricht und ſteckt,
Bei feindlicher Stämme Kriegsgeſchrei,
Und wo Karavanen der Räuber ſchreckt.

Wo die Flamme gaſtlich lodert,
Die zu ſich den Wandrer fodert;
Unter Bettlern, unter Fürſten,
Unter Lieb'- und Rachedürſten;

In den durſtigen Wüſten,
Wo Löwe lechzt und Schlange ziſcht,
Wo ſich Kameel an der Tränk' erfriſcht,
Sein Junges an den Brüſten;

In Zelten und in Städten,
Auf Märkten und auf Fluren:
Es treibt ſie, jede Stelle zu betreten,
Dem Leben nachzugehn auf allen Spuren.

Nur eine Stimm' im vollen Chor
Iſt ihr der Liebe Gekoſe,
Ihr in des Lebens reichem Flor
Nur eine Blume die Roſe.

Sie nennt aller Geſchlechter Samen
Bei eignen Namen, wie ihre Kinder,
Sie ruft ihr Kameel mit hundert Namen
Und den Löwen nicht mit minder.

An ſinnlicher Fülle der Griechin gleich,
Doch an Empfindung wärmer,
An Kraft und Ausdruck noch einmal ſo reich.
Und nur an Maß und Beſonnenheit ärmer.

Hier erzeugte ſich auch das phantaſtiſche Märchen, das über alle Grenzen der Natur und Wahrſcheinlichkeit ſich Zwerge und Rieſen, Fee'n und Zauberer und ein ganz eigenes Leben voll Wunder ſchuf und ſo unbekümmert um das Treiben der Welt und um die arme Erde in überirdiſchen Regionen Pracht und Wonne träumt. Dieſe Märchen verbreiteten ſich bald nach Arabien, wo ſie auf den langen Reiſen den Karavanen in den Sandwüſten die Zeit verkürzten und dem Unmuth ſteuerten und Blumen auf die gras-, baum- und quellenloſe Steppe ſtreuten. Die Tauſend und eine Nacht haben Ihnen ſchon als Kind ſo manches duftende Märchenröslein dargeboten, daß ich Ihnen nicht erſt lange von dem ſüßen Zauber dieſer Art Poeſie zu reden brauche. Von Hammer und Rückert haben uns davon den innerſten Kern in Ueberſetzungen und Nachbildungen gegeben. Aber eine Auswahl iſt

allerdings vonnöthen, da manche jener orientaliſchen Märchen zu ſehr dem Sinnengenuß und der Goldſucht fröhnen. Sittlich reiner, keuſcher, gemüthstiefer ſind unſere deutſchen Volksmärchen. Ich empfehle Ihnen Hauff's Märchenalmanach und der Gebrüder Grimm Haus- und Kindermärchen; von beiden Werken, die in keiner gebildeten Jungfrau Bücherſammlung fehlen ſollten, verſäumen Sie nicht, die Vorreden zu leſen.

Sie werden ſich um ſo eifriger in dieſe Märchenwelt vertiefen, wenn ich Ihnen ſage, daß in ihr der alte Naturmythus der Völker ſich bewußt oder unbewußt fortſetzt, daß, ſo loſe und willkürlich die Phantaſie auch mit ihren Gebilden umſpringt und ſo Manches ſie in's Ungeheuerliche übertreibt, doch hinter dieſem phantaſtiſchen Spiel ein gedankenvoller Ernſt ſteckt, daß im echten Volksmärchen ein Schatz von Poeſie verborgen liegt, den freilich nur poetiſche Gemüther zu heben verſtehen, denen auch das Wunder Wahrheit und Wirklichkeit hat, weil ſie das Ideale fühlen und empfinden. Die Märchenerzähler waren ja eigentlich ſolche liebe und gemüthliche Menſchen, die inmitten einer drängenden und beengenden Sorgen- und Kummerwelt mit ihren Empfindungen in unſichtbaren Reichen ſchwebten, dort ſich Bilder ſchufen, die ſie dann ihren Lebensgenoſſen zeigten, um ſie gleichfalls, wenn auch nur in den Erzählungsſtunden, Jammer und Plage vergeſſen zu machen. Nur dem gedankenloſen Materialiſten oder Weltkinde, deſſen Auge nicht weiter reicht, als die nach dem Stück Brot ausgeſtreckte Hand, oder dem allzunüchternen Verſtandesmenſchen kommt dieſes Treiben närriſch vor. Sie fragen überall, wenn ſie eine Geſchichte hören: Iſt ſie auch wahr? und an Wunder glauben ſie nicht. Ueber die größten Wunder, die täglich in der Natur vor unſern Augen geſchehen, haben ſie nie nachgedacht, Geiſt und Herz klebt nur an der wirklichen Erſcheinung; daß die Entſtehung der Dinge ſelbſt ein Wunder ſei, iſt ihnen nie ein-

gefallen. Aber der Dichter mit ſeiner ahnenden Seele ſieht das Alles, und weil er ſich's nicht erklären kann, ſo ſucht er es in ſeine Empfindung aufzunehmen und es entſteht in ihm ein ſeliges Gefühl, in welchem ihn die Phantaſie immer mehr hinein in das Unbegreifliche führt, bis er ſich ſeine eigene Natur nach eigenen Geſetzen ſchafft, in der ein Strohhalm und eine Nußſchale Zwieſprache halten und zu handelnden Perſonen werden. Das läſtige Geſetz der Schwere iſt aufgehoben, in Siebenmeilenſtiefeln fliegt der Wanderer durch die Länder, und der Zauberſtab verwandelt den Fels in einen Goldberg. Leſer und Hörer werden ſelber von dem Zauber ergriffen, daß ſie die gemeine Wirklichkeit vergeſſen und, wenn auch nur auf Momente, an die Realität der unſichtbaren Kräfte glauben, die über der Materie walten und ſich nach Belieben verändern. Ein wahres Märchen verſtattet keine Nutzanwendung wie die Fabel, keine proſaiſche Erklärung, es iſt durch und durch ideal, die Phantaſie herrſcht unumſchränkt, andere Geſetze gelten in ihrem Reich, als in der wirklichen Welt, die an Raum und Zeit gebunden iſt, es hat keine andere Wirkung und keinen andern Zweck, als heitere Stimmung mitzutheilen, ohne eben leibliche Nahrung oder ſinnliche Erquickung darzureichen, ſo wie man Kindern Geſchichten erzählt, auf daß ſie Hunger, Spiel und andern Kummer vergeſſen, der ſie zum Weinen gebracht.

Fünfundvierzigſter Brief.

Wie das Volk Iſrael im ſtrengſten Abſchluß von allen übrigen Völkern ſeine ihm gewordene hohe Aufgabe zu verwirklichen hatte, wie es Gut und Blut daran ſetzte, ſeinen Jehovah-Glauben

und die daraus erwachsene Sitte zu retten, zu erhalten und wieder zu gewinnen, trotz aller Rückfälle zum Heidenthum und aller sinnlich-reizenden Verlockungen der heidnischen Culte: so steht auch die hebräische Poesie einzig da als eine vom Jehovah-Glauben ganz durchdrungene, heilige und nach Heiligung ringende. Wir finden bei ihr nicht die phantastische Märchenwelt der Perser und Araber, schimmernd und glänzend, Reichthum und Genuß, Ehre und Macht als das Wünschenswertheste verherrlichend, nicht die barocken ausschweifenden Formen der indischen Poesie, welche das Göttliche wohl sucht, aber in zahllosen Götterbildern es verliert und in dumpfem Hinbrüten, in Vernichtung der menschlichen Persönlichkeit das Ziel des Lebens erkennt, — auch nicht die schöne Einheit von Geist und Materie der griechischen Poesie mit ihrer plastischen Anschaulichkeit und heiteren Lebenslust, die freilich auch das Unsittliche in schöne Formen kleidet: sondern wir finden einen vorherrschenden Zug des sittlichen Ernstes, wie er aus einem gotterfüllten Gemüthe entspringt, das in der Erfüllung der Gebote des einigen wahren Gottes das Ziel alles menschlichen Lebens und Strebens erkennt, eine überwiegende Beziehung aller natürlichen Dinge auf den über- und außerweltlichen Gott als ihren Schöpfer und Herrn, die es zu keiner Naturseligkeit, zu keinem Verherrlichen weltlicher Macht und Größe kommen läßt, freilich auch menschliche Thatkraft und Charaktergröße nicht zum Gegenstand der Darstellung machen kann, da Jehovah es ist, der in den Nationalhelden Beides, das Wollen und Vollbringen wirkt, der durch seinen Knecht Moses sein Volk aus ägyptischer Sklaverei befreiet, sich an die Spitze des Zuges stellt, allen Gefahren abhilft — der aus dem Munde des Propheten redet und den König Saul, sobald dieser etwas für sich sein und seinen eigenen Willen durchsetzen will, vom Throne stößt. Ein Heldengedicht im engeren Sinne konnten die Hebräer nicht haben, dafür ist ihre ganze Geschichte eine große Epopöe, ein Hel-

dengedicht, das die Thaten des unsichtbaren Königs feiert, wie er straft und segnet und sein Volk wunderbar führt, wie er unter Donner und Blitz auf dem hohen Sinai das Gesetz offenbart, im Kriege die Schlachten lenkt, die Baalspriester sammt ihren Götzen zerschmettert und als der Allmächtige, Heilige und Gerechte sich aller Orten erweist. Die rechten Helden, die „Männer nach dem Herzen Gottes" sind die, welche ihre Persönlichkeit ganz in diesen Geist des Allgemeinen, des durch Priester verwalteten Gottesreiches auflösen, welche ihr Selbstbewußtsein und ihre Nationalität nur in diesem Gottesbewußtsein haben. Hierdurch erhalten die einfachen Gemälde aus dem Leben der Patriarchen, bei aller Natürlichkeit dieser idyllisch naiven Erzählungen, die schon ein Kindesgemüth fesselt, die höhere religiöse Weihe als ein Glied in der Geschichte der Offenbarung, und selbst die beiden Bücher, die am weitesten von der heiligen Geschichte abzuliegen scheinen, das Buch Esther, das die freiere orientalische Erzählung vertritt, und das Buch Tobias, das den Roman repräsentirt, sind keineswegs ohne Beziehung auf das Göttliche, da sie zeigen, wie Jehovah auch in fremden Landen bei äußeren Bedrängnissen sich seiner Gläubigen annimmt. Und ebenso hat das kleine idyllische Epos Ruth (eine der lieblichsten Idyllen in den Literaturen aller Zeiten) einen historisch-theokratischen (auf die Gottherrschaft bezüglichen) Hintergrund; denn Ruth, die Moabiterin, die im Zeitalter der Richter nach Judäa einwanderte, ihren Mann verlor, aber von einem ehrenwerthen Verwandten ihres verstorbenen Gatten, dem wohlhabenden Boas zu Bethlehem, geehelicht ward, wurde hierdurch die Urgroßmutter des glorreichen Königs David. Der Charakter der beiden Frauen, der verwittweten Ruth, die sich nicht von ihrer Schwiegermutter Naëmi wieder trennen will, wie sie denn schon beim Eintritt in das Land ihres früh verstorbenen Mannes gesprochen: „Dein Volk soll mein Volk, dein Gott mein Gott sein", und der treuen, sorg-

ſamen, frommen Naëmi, desgleichen der Charakter des ſchlichten, gottesfürchtigen, eben ſo gerechten als zarten Boas, den nicht die ſinnliche Luſt (Cap. 3), ſondern das reinſte Wohlwollen (Cap. 2) zur Ehe treibt: ſie zeigen genugſam die Würdigkeit dieſer Davidiſchen Ahnen. Die Art, wie ſich Ruth dem Boas näherte, war keineswegs eine zudringliche, ſondern echt nationale; die Sitte wollte im Aufheben der Decke an den Füßen an die Pflichtehe erinnern, die Abhängigkeit des Weibes ſprach nicht: „Verlobe dich mit mir!“ ſondern: „Breite deine Flügel aus über mir!“ Es waltet eine heitere Ruhe über der ganzen Erzählung, entſprechend dieſem frommen Familienleben, das wie eine Stimme des Friedens aus der wirren Zeit der Richter uns anſpricht und gleichſam den Beweis liefert, daß, wo ſolch ein Geiſt waltet, auch das Wachsthum des Gottesreiches noch trefflichen Boden hat.

Aus demſelben Grunde, weshalb die Hebräer keine epiſche Poeſie, etwa wie die Griechen in ihren homeriſchen Geſängen, hatten, konnten ſie auch keine dramatiſche haben, denn dieſe iſt die höchſte und letzte Entfaltung jener, indem ſie aus dem politiſchen und ſozialen Selbſtbewußtſein des Volkes ſich entwickelt. Bei den Juden ging aber das Selbſtbewußtſein im Gottesbewußtſein auf, und das religiöſe Verhältniß des Volkes zu Jehovah erſtreckte ſich bis in die äußerſten Spitzen des bürgerlichen und geſelligen Lebens, das bei der Strenge und dem Ernſte des Cultus und Sittengeſetzes nicht jenes freie, heitere Spiel entfalten konnte, ohne welches kein dramatiſches Spiel auf den Brettern gedeiht.

Deſto reicher quoll der Strom der lyriſchen Poeſie, denn ein von Jehovah's Macht und Herrlichkeit, Gnade und Treue erfülltes Gemüth, das auch in allen weltlichen Dingen den Abglanz der Weisheit und Allmacht Gottes ſchauete, hatte den allerreichſten Inhalt, der das Herz trieb, die Fülle ſeiner Empfindung auszuſtrömen in Geſang und Saitenſpiel. Wenn die Religion über-

haupt die Mutter aller Poesie und Kunst, und das Lied wiederum die erste Entfaltung des poetischen Triebes ist: so mußte gerade auf lyrischem Gebiet die hebräische Poesie ihre schönsten Blüthen entfalten. Die Malerei oder Bildhauerkunst konnte den im verborgenen Lichte thronenden König nicht feiern; aber die Musik konnte es, die mit ihren Tönen das Unsichtbare anschaulich zu machen, das Ueberirdische in irdische Materie auszuklingen vermag; das Lied ist aber wiederum die Musik in der Poesie. Die lyrische Dichtkunst konnte — was schon ihr Name sagt — nicht sein ohne die Leyer; sie war ursprünglich mit Musik, ja mit Tanz verbunden (Richt. 16, 25. 1. Sam. 18, 7. 2. Sam. 6, 5). Die Geschichte des Volkes Israel mußte den Gesangstrieb stets rege erhalten, denn jede wunderbare Errettung aus Angst und Noth, jeder Sieg, jede Wohlthat, die dem Volke zu Theil ward, wie jedes Unglück, mit welchem Gott sein Volk heimsuchte, mußte dieses zu Gebet und Bitte, Lob und Danksagung entflammen. Historische Lieder (neben Geschlechtsregistern) waren wohl das Erste, das man einer schriftlichen Aufzeichnung werth hielt, und das später den Grundstock für die Geschichtschreibung bildete. Lesen Sie (Richter 5) das Triumphlied der Deborah und des Barak, — welch ein Schwung, welch energische Begeisterung!

Die Propheten, als Pfleger und Erhalter des geschichtlichen Geistes der Theokratie, waren auch vorzugsweise Pfleger des vaterländischen religiösen Liedes, und wie tief die Begeisterung das Herz der Nation durchdrang, zeigt das Beispiel Saul's, der unwillkürlich in die Prophetengesänge mit einstimmen mußte. Die höchste künstlerische Vollendung und Bedeutung für den Gottesdienst erhielt der Gesang durch David, den Meister auf der Lyra. Der Geist Davidischer Psalmen ergoß sich wie eine Quelle lebendigen Wassers bis in die spätesten Zeiten, obwohl die letzten Psalmen oft nur eine künstliche und bloß formelle Nachahmung zeigen, ohne

die Frische und Urkraft der älteren Meister. Der Glaube an Jehovah, der Gott und zugleich König des Volkes ist, und wiederum als Schöpfer und Herr der Welt in seiner allumfassenden Erhabenheit geahnt und empfunden wird, bringt sowohl sinnliche Bestimmtheit als ideale Hoheit in diese Oden. Ich erinnere an Psalm 115:

Nicht uns, Jehovah, nicht uns, nur Deinem Namen sei Ehre,
Der Gnade, der Treue wegen, die Du an uns gethan!
Laß jetzt die Völker sagen: „Wo ist denn nun ihr Gott?"
Im Himmel ist unser Gott, und was Er will, geschieht.
Aber ihre Götzen, von Silber und Gold,
Sind Menschenhände-Werk.
Sie haben einen Mund und reden nicht,
Sie haben Augen und sehen nicht,
Sie haben Ohren und hören nicht,
Sie haben Nasen und riechen nicht,
Sie haben Händ' und greifen nicht,
Sie haben Füß' und gehen nicht,
Nicht murmeln können sie in ihrer Kehle!

Nicht besser sind, die sie gemacht,
Und Alle, die auf sie trau'n!
Du, Israel, trau' auf Gott!
Er ist dir Hülf' und Schild!
Ihr Frommen, hoff't auf Gott!
Er ist euch Hülf' und Schild.

Wie erhaben sind die Oden auf Gott, der den Völkern des Erdkreises gebietet! (Ps. 8, 67; auch 104.) In solchen Gesängen, in den Nationalhymnen (Ps. 46; 48; 75; 76; 78; 130), in den Oden an siegreiche Könige (Ps. 20; 21; 45; 72; 110) fand das religiöse Nationalbewußtsein des Volkes seinen würdigsten Ausdruck, wie in den Tempelpsalmen (15; 24; 68; 81; 132 ꝛc.) der eigentliche Cultus seine geistigste Spitze erreichte. In Zeiten der

Noth und Trübsal blieben diese Gesänge ein Quell des Trostes; es klagte der Einzelne, es klagte das Volk Jehovah sein Leid (vgl. 2. Sam. 1; Ps. 7; 22; 55; 109 und Ps. 44; 74; 79) und doch verschmolz wieder vor demselben göttlichen Herrn das Individuelle und Nationale (Ps. 69; 77; 102), denn der Einzelne stand und fiel mit dem Ganzen. Jemehr das erhabene Bild des Gottesstaates im Herzen gottbegeisteter Männer, namentlich der Propheten, lebendig war, desto mehr und tiefer mußte auch der Zwiespalt empfunden werden im Hinblick auf die von ihrer Idee abgefallene Geschichte Israels, und wie Davidische Psalmen das Höchste in der Ode, so erreichten die Klagelieder eines Jeremias das Ergreifendste in der Elegie. Selbst David's Klagegesang um Jonathan, seinen Jugendfreund, wurde zum Nationallied. Ich lasse dasselbe hier in einer freieren (hexametrischen) Nachbildung folgen:*)

Ach! Gefallen die Helden! Wie sind die Helden gefallen!
Saget's nicht an zu Gath! Verkündiget's nicht auf den Straßen
Asklons! daß sich nicht freuen die Töchter der schnöden Philister,
Daß nicht hüpfen vor Freude der Unbeschnittenen Töchter!
Berge Gilboa's! es mög' auf euch nicht regnen noch thauen
Fürderhin mehr, noch reife die Aehre des Feldes zum Opfern!
Denn den Helden daselbst ist ihr Schild zu Boden geschlagen,
Schild des Königs, als wär' er nimmer mit Oele geheiligt!
Jonathan's Bogen und Schwert des Saul, sie wandten sich nimmer
Leer zurück vom Blut der Erschlag'nen und Fette der Starken.
Saul und Jonathan! lieblich, holdselig einander im Leben,
Blieben auch ungetrennt, noch liebend im Tode vereinigt,
Schneller als Adler, tapfrer als Löwen waren die Helden.
Töchter Israels, weinet um Saul! Er wird euch nun nicht mehr
Kleiden in Purpurgewand, nicht schmücken mit goldenem Schmucke.
Ach, wie sind die Helden gefallen inmitten des Streites,
Jonathan, liebliches Reh, auf deinen Höhen erschlagen!

*) 2. Sam. 1, 17 ff.

Leid ach! ist mir's um dich, mein Bruder Jonathan, leid mir!
Freud' und Wonne des Lebens bist du mir, Liebster, gewesen
Und ich hab' dich geliebt, weit über die Liebe der Frauen.
Ach, wie sind nun die Streiter dahin! die Helden gefallen!

* *
*

Gleich der lyrischen mußte auch die lehrhafte (didaktische) Poesie zu hoher Blüthe kommen, denn die Gottesidee, wie sie das Gemüth des Einzelnen und des Volkes durchdrang, strebte auch nach Verwirklichung und Offenbarung in Spruch und Lehre, in Gottes- und Weltweisheit. Der höher Begabte fühlte sich getrieben, vom Schatz seines Wissens auch dem minder Begabten mitzutheilen, und da er selber sein Wissen lebendig empfand, da seine Erkenntniß in der Begeisterung des Gemüths ihre Wurzel hatte, so mußte auch die Form der Mittheilung den höheren poetischen Charakter schwungvoller Rede an sich tragen. Das Morgenland sondert überhaupt weniger als das Abendland die Erkenntniß in ihrer abstracten Thätigkeit von der Phantasie und Empfindung; daher die Vorliebe für Bild und Gleichniß, für das Symbolische und Allegorische. Wie die lyrische Poesie im Volkslied wurzelt, so die didaktische im Sprüchwort. Nicht in langen Reden, sondern in kurzen prägnanten Sätzen, in Sittensprüchen und Gnomen, wohl auch in Räthseln fand die Weisheit ihren volksthümlichen Ausdruck, dem eine bilderreiche Sprache und ein eigenthümlicher in Parallelzeilen geordneter Rhythmus den eindringlichen musikalisch-poetischen Schwung verlieh. Was wir durch Reim und Assonanz („Land und Leute" — „heute roth, morgen todt") und durch das Metrum erreichen, das erreichte die hebräische Sprache durch diesen Parallelismus versartiger Zeilen, die in ihrer Aehnlichkeit oder ihrem Gegensatz, ihrer Steigerung oder Abschwächung in freierer Weise das Verhältniß von Hebung und Senkung

und gleichſam die rhythmiſche Bewegung des Gedankens ſelber darſtellten. So bei der lyriſchen Poeſie, ſo bei der didaktiſchen.

Aehnlichkeit:

Lobe den Herrn, meine Seele —
Und was in mir iſt, ſeinen heiligen Namen!
Lobe den Herrn, meine Seele,
Und vergiß nicht, was er dir Gutes gethan hat,
Der dir alle deine Sünden vergiebet
Und heilet alle deine Gebrechen!

(Pſ. 103.)

Ich bin aufgewachſen, wie ein Palmbaum im Waſſer,
Und wie die Roſenſtöcke, ſo man in Jericho ziehet.

(Sir. 24, 18.)

Oder im Gegenſatz:

„Thue nichts Böſes, ſo widerfährt dir nichts Böſes."

(Sir. 7, 1.)

Es iſt ein trockener Biſſen, daran man ſich genügen läſſet, beſſer
Denn ein Haus voll Geſchlachtetem mit Hader.

(Spr. 17, 1.)

Steigerung:

Herr, wer wird wohnen in Deiner Hütte,
Wer wird bleiben auf Deinem heiligen Berg?

(Pſ. 15, 1.)

Abſchwächung:

Fürchte den Herrn von ganzem Herzen
Und halte ſeine Prieſter in allen Ehren.

(Sir. 7, 31.)

Der Gedanke (in der eigentlichen Bedeutung des Wortes) war in der ganzen hebräiſchen Poeſie ſo ſehr das Ueberwiegende, daß Lyrik und Epik ſich überall durchdrangen und eine Gedanken-Poeſie ſich entwickelte, wie kaum ein anderes Volk eine ähnliche aufzuweiſen hat. In der Spruchweisheit haben auch die Araber Großes geleiſtet, ſie iſt bei ihnen noch reicher und glänzender, aber bei den Hebräern tiefer und ſittlich reiner. Wie David der Meiſter der Lyra, ward ſein königlicher Sohn Salomo der Meiſter in der Gnomenpoeſie, und die ſpäter veranſtaltete Sammlung der „Sprüche" ward mit des Meiſters Namen geziert. Die ſchöne Zeit eines ruhmvoll erworbenen, von der Achtung und Verehrung aller Nachbarvölker gefeierten Friedens, die mit Salomo für Israel begann, mußte beſonders günſtig auf das geiſtige Leben der Nation wirken, und hochbegabte Männer ergaben ſich mit Luſt dem Nachdenken über das Weſen des natürlichen und menſchlichen Lebens. Eines der herrlichſten Denkmäler dieſer Zeit und der reinſten Muſter didaktiſcher Poeſie für alle Zeiten iſt die Schöpfungsgeſchichte (1. Moſe 1) und die Urgeſchichte der Menſchheit. Das geoffenbarte Wort von Gott, dem Schöpfer und Regierer der Welt, vom Sündenfall und ſeinen Folgen — konnte es, auch von äſthetiſcher Seite betrachtet, vollendeter ſich darſtellen? Der unfaßbare, ewige, unendliche Schöpfer unter dem Bilde eines Werkmeiſters, der mit ſich zu Rathe geht und in harmoniſcher Stufenfolge ein Werk an das andere reihet, vorſtellig gemacht: kann die Wahrheit einfacher, kindlicher, faßlicher dargeſtellt werden? Iſt hier nicht im kleinſten Rahmen das Bild eines unendlichen Lebensprozeſſes gemalt, deſſen Wahrheit im Weſentlichen von der ganzen ſeit Jahrtauſenden entwickelten Naturforſchung beſtätigt wird? Der Glaube an Einen Gott brachte auch in die Naturbetrachtung Einheit und Harmonie; wir finden im Buche Hiob und in den Pſal-

men die prachtvollſten und treffendſten Naturſchilderungen, und doch verliert ſich der Sinn nie an die Außenwelt. Ich erinnere Sie an den 104. Pſalm, der (wie auch A. v. Humboldt das hervorgehoben) einen Kosmos mit wenigen großartigen Zügen vor unſeren Blicken entfaltet:

„Licht iſt Dein Kleid, das Du anhaſt, Du breiteſt aus den Himmel wie einen Teppich."

„Du wölbeſt es oben mit Waſſer; Du fähreſt auf den Wolken, wie auf einem Wagen, und geheſt auf den Fittigen des Windes,"

„Der Du macheſt Deine Engel zu Winden und Deine Diener zu Feuerflammen ꝛc."

Kann, auch von ſinnlicher Seite betrachtet, treffender, anſchaulicher und ſchöner, — und wiederum von geiſtiger Seite reiner und würdiger, erhabener und gewaltiger Gottes Walten in der Natur gefeiert werden? „Er ſchauet die Berge an, ſo beben ſie, er rühret die Berge an, ſo rauchen ſie!" — welch ein Bild! Je weniger die hebräiſchen Dichter in ſinnlichen Anſchauungen und Phantaſien ſich verloren, um ſo kräftiger wirkten ihre Bilder, namentlich in prophetiſcher Rede. Auch bei den Propheten finden Sie, wie in den Lehrpſalmen (1; 32; 37; 49; 50; 73; 132) Didaktik und Lyrik in ſchönſtem Bunde; großartige Bilder aus dem Natur- und Menſchenleben, aber nicht, wie ſonſt wohl häufig in der orientaliſchen Dichtkunſt, zur Verhüllung des Gedankens, ſondern zur ſchärferen Markirung deſſelben angewandt. Ueberall wirken Verſtand und Gemüth zuſammen, und die Lehren und Reden überzeugen, erſchüttern, begeiſtern und rühren in einer Weiſe, wie es die kunſtgerechteſten politiſchen Reden eines Cicero oder Demoſthenes kaum vermöchten. Die Fabel wird wenig benutzt, da es dieſes Hebels nicht bedurfte, um Moral zu predigen; die durchaus ſittliche Religion brauchte den Geiſt des Geſetzes nur auseinanderzulegen in Sprüchen und Sentenzen, um daſſelbe zu wirklicher Lebensweisheit

zu erheben. Mehr aber neigte ſich der hebräiſche Geiſt zu Parabel und Gleichniß, wozu eigentlich ſchon Jotham's Fabel gehörte (Richter 9, 8). Herder bemerkt über dieſe ſchöne Fabel: Sie ward, wie Aeſop und Menenius Agrippa ihre Fabeln machten, über eine lebendige Begebenheit als Lehre an's Volk geſagt, und das iſt der Fabel beſter Urſprung und Zweck. Bäume reden und handeln in ihr, denn Israel lebte damals unter Bäumen in einem Hirten- und Ackerleben. Der jüngſte Sohn eines verdienten Vaters, der von allen ſeinen ermordeten Brüdern allein übrig iſt, tritt auf die Höhe des Berges, erhebt ſeine Stimme und ſpricht zum Volk, das den Unterdrücker ſeines Geſchlechts, den Mörder aller ſeiner Brüder zum König gemacht hat, alſo:

Ihr Männer von Sichem, höret mich,
Und Gott wird auch euch hören!

Es gingen die Bäum' einmal
Zu ſalben einen König über ſich.
Sie kamen zum Oelbaum:
„Sei König über uns!"
Da ſprach zu ihnen der Oelbaum:
„Soll ich aufgeben meinen fetten Saft,
Ob dem mich Götter und Menſchen ehren,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Da ſprachen die Bäume zum Feigenbaum:
„Komm du, ſei unſer König!"
Da ſprach zu ihnen der Feigenbaum:
„Soll ich aufgeben meine Süßigkeit
Und ſchöne Jahresfrucht,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Da ſprachen die Bäume zum Weinſtock:
„Komm du, ſei unſer König!"
Da ſprach zu ihnen der Weinſtock:
„Soll ich aufgeben meinen ſüßen Moſt,

Der Götter und Menſchen fröhlich macht,
Und hingehn, daß ich über den Bäumen ſchwebe?"
Drauf ſprachen alle Bäume zum Dornbuſch:
„Komm du, ſei unſer König!"
Der Dornbuſch ſprach zu den Bäumen:
„Wenn es denn wahr iſt, daß ihr mich
Zu eurem König ſalbt,
So kommt und vertrauet euch meinem Schatten.
Wo aber nicht,
So gehe Feuer vom Dornbuſch aus
Und freſſe die Cedern Libanons!"

In ähnlicher Weiſe ſagte auch der Erlöſer den Phariſäern bittere Wahrheiten; er kleidete gern ſeine Lehre in Parabel und Gleichniß, indem er hierdurch nicht allein dem ſchwächeren Verſtande das Geiſtige ſinnlich nahe brachte, ſondern auch (was das Eigenthümliche jeder äſthetiſchen Darſtellung iſt) die äußere Anſchauung zur inneren, den Begriff zum empfundenen Gedanken erhob. Die Parabeln Jeſu ſtehen in ihrer Klarheit und Innigkeit, Einfachheit und doch ſchlagenden Schärfe des Vergleichs einzig da.

Unter den didaktiſchen Schriften des Alten Bundes iſt das Buch Hiob das tiefſinnigſte. Warum gerade der fromme Menſch von Schmerz und Unglück heimgeſucht und oft härter geſtraft werde, als der Gottloſe? dieſe Frage führt hier zu den tiefſten religions-philoſophiſchen Problemen, wird aber nicht direct beantwortet, ſondern mit dem Hinweis auf die Natur, deren göttliche Harmonie und Weisheit, deren unerſchöpfliche Fülle von Kräften und Geſtalten das arme Menſchenkind zur Demuth ſtimmen muß, und nur dem Demüthigen giebt Gott Gnade. Mit wahrhaft künſtleriſchem Tacte iſt die dramatiſche Form des Dialogs zu größerer Anſchaulichkeit der Belehrung gewählt; die charakteriſtiſche Scene im Himmel (von Goethe als wirkſames Motiv für ſeinen Prolog zum Fauſt benutzt) leitet dies didaktiſche Schauſpiel ein, und wiederum

bringt Gott ſelber das Stück zum Schluß, indem er Alles reichlich dem geprüften Hiob zurückerſtattet.

Daß auch die weltliche Poeſie dem hebräiſchen Schriftenthum nicht fremd geblieben ſei, zeigt das ſchöne „Lied der Lieder" oder ſogenannte „Hohelied Salomo's", das, wenn auch nicht von Salomo ſelber verfaßt, doch Salomoniſche Zeit und Anſchauung ſtets im Auge behält. Es iſt ein echtes Liebeslied, das aber durchaus nichts Anſtößiges hat, wenn man ſich in orientaliſche Weiſe und Sitte zu verſetzen weiß. Warum — fragen Sie — ward denn das Gedicht in den Kanon der heiligen Schrift aufgenommen? Weil das Verhältniß der Gemeinde zu ihrem Herrn und Heiland bereits im Alten Bunde gern unter dem Bilde der Vermählung, der innigſten Lebens- und Liebesgemeinſchaft vorgeſtellt wurde, weßhalb man auch chriſtlicher Seits nicht verſäumte, den Bräutigam auf Chriſtum, die Braut auf die Kirche zu deuten. Gerade die Aufnahme dieſes Gedichtes in den Kanon und die Deutung, welche man ihm gab, beweiſt, wie ſehr der Schwerpunkt der hebräiſchen Literatur im Religiöſen beruht.

In dem nächſten Briefe gehen wir zur Poeſie der Griechen über; doch ehe Sie ihn erhalten, leſen Sie wieder recht viel über Geſchichte, Mythologie und Alterthümer dieſes Volkes. Etwa des jungen Anacharſis Reiſen, da haben Sie Alles beiſammen und der Eintritt in die ſchöne Griechenwelt wird Ihnen leichter. Für die Kenntniß des Mythologiſchen empfehle ich Ihnen nachſtehendes Werkchen: „Briefe an ein junges Mädchen über die griechiſche und römiſche Mythologie", von Wilhelmine Hildebrandt (Querfurt), 1855.

Sechsundvierzigſter Brief.

Sie haben die Reiſen des jungen Anacharſis wirklich vorgenommen und ſind unermüdet mit dem jungen Scythen durch das Wunderland gewandert, das recht eigentlich die Heimath der Schönheit war und in Tempeln und Säulen und in Bildern und Liedern ſie unvergänglich verherrlicht hat. Ja, man muß das Volk der Griechen ganz kennen, muß mit ihnen nach Troja gezogen ſein und mit den Perſern gekämpft haben, muß beſonders ihr mannichfaltig geſtaltetes Land vom Olympus und dem ſchönen Thale Tempe an bis zum Vorgebirge Sunium und wieder dann den Peloponnes von dem reichen Korinth bis zum mächtigen Sparta und alle die üppigen Inſeln des Archipelagus kennen und dann in den Wohnungen, in den Vorhallen, in den innerſten Gemächern der Frauen und Mägde und in den Gärten ſelbſt einheimiſch ſein, um Sinn zu bekommen für die heitere Weiſe, mit der ſie das Leben aufzufaſſen, zu verſchönern und zu genießen wußten.

Wir haben ſchon, als wir von der Sculptur redeten, erwähnt, welch eine wichtige Stelle die Beſchäftigung mit der ſchönen Kunſt bei dieſem Volke einnahm. Die Poeſie war darunter nicht die letzte. Schon in den älteſten Zeiten gaben Prieſter Lehren und Orakelſprüche in Verſen. Ein Hauptvergnügen des Volkes war, auf dem Markte oder bei Gaſtmählern dem Rhapſoden*) zuzuhören, wenn er, mit einem Stabe in der Hand (wie unſere Declamatoren mit einer Rolle Papier) den Tact ſchlagend, alte Sagen und Heldenlieder halb ſingend, halb ſprechend (recitirend) erzählte. In den olympiſchen Spielen wetteiferten die Dichter gleich den Pferderennern, Kämpfern und Muſikern um den Preis.

*) Rhapſode, d. h. Sänger mit einem Stabe.

Nicht alle Dichter will ich Ihnen herzählen, auch nicht die gesammte griechiſche Literatur ſchildern; es bedarf ja nur einiger Blumen, um in einem empfänglichen Gemüthe das Verlangen zu wecken, den ganzen prächtigen Garten zu ſehen.

Zur Zeit, als David ſeine Pſalmen auf dem Berge Zion ſang, lebte in Kleinaſien auf einer joniſchen Inſel Homer. Wir haben von ihm zwei große Epopöen. In der Iliade ſchildert er die Belagerung Troja's und den Zorn des Achilles, der die Eroberung verzögert. Die Schilderung der Schlachten ſowohl als der einzelnen Helden, ſelbſt die Einflechtung der Götter in die Handlung iſt von ungemeiner Erhabenheit, Mannichfaltigkeit und Anmuth. Kein Dichter wußte wie er mit ſolcher Stärke die Leidenſchaften darzuſtellen und die Zuhörer ſo durch Schrecken, Mitleid und innige Rührung zu ergreifen. Dabei herrſcht die höchſte Sittlichkeit, und mit Recht ſagt Horaz von ihm:

> Was ſchön, was ſchändlich und was nützlich iſt,
> Was nicht, das hat der alte Barde uns gar viel
> Lebendiger und kräftiger erklärt,
> Als alle unſere Schulphiloſophie.

Doch wir verweilen nicht bei dieſem Meiſterwerke, weil es Ihnen und jedem weiblichen Sinne ſchwer werden würde, mitten unter den Gemälden von Kriegsſcenen das Schöne und Poetiſche herauszufinden und es Sie leicht von der griechiſchen Literatur abſchrecken dürfte, wenn Sie damit anfingen. Dagegen will ich Ihnen die Odyſſee empfehlen, die, ihres Inhalts und ihres Charakters wegen, menſchlich anziehender iſt. Es fehlen zwar auch in der Iliade keineswegs Darſtellungen edler Weiblichkeit (ich nenne nur Andromache, Hektor's Gemahlin, und ſo haben unzählige Züge von ſanftem Tugenden an Männern und Frauen unausſprechliche Anmuth); allein die Hauptſache iſt dort denn doch

mehr kriegerisch als friedlich, mehr kräftig als zart, mehr leidenschaftliche Bewegung als behagliche Ruhe, mehr Roheit als zarter Sinn. In der Odyssee wird der schlaue und tapfere Odysseus (Virgil nennt ihn Ulysses) dargestellt, wie er sich nach zwanzigjähriger Entfernung nach seiner Heimath, seiner geliebten Gemahlin Penelope und seinem Sohne Telemach sehnt und dennoch erst nach langen Kämpfen und Stürmen sein Ithaka erreicht.

Den Inhalt bilden demnach Reiseabenteuer zu Meer und Land und Schilderung des häuslichen Lebens der alten Welt. Anziehend sowohl für Geist und Herz ist das Gedicht, weil es einen berühmten, aber vom Unglück verfolgten, standhaft ausdauernden Mann, der auch Gatte und Vater ist, schildert. Dabei ist er frei von schwächlicher Empfindelei; mit dem höchsten Lebensmuth erträgt der Held seine Leiden und kämpft unermüdet an gegen Menschen und Götter und gegen das unbezwingliche Schicksal. Alle Glücklichen ferner, die der Dichter schildert, sind es durch häuslichen Genuß, alle Unglücklichen durch Verkümmerung des häuslichen Friedens. Die Sehnsucht der getrennten Gatten zu einander ist ergreifend und höchst rührend geschildert. Vergebens sucht den Odysseus die Göttin Kalypso auf ihrer Insel zu fesseln.

„Aber Odysseus,
Sehnsuchtsvoll nur den Rauch von fern aufsteigen zu sehen
Seines Land's, zu sterben begehret er!"

Wie zart und fein sind dann die weiblichen Charaktere gehalten! Penelope, die treue Gattin, die sorgsame Hausfrau, welchen Anstand behauptet sie und welche Sittlichkeit bezeichnet alle ihre Handlungen, Worte und Geberden, so daß sie noch bis auf unsere Tage das Ideal einer würdigen Hausfrau, einer sorgsamen Mutter und einer zärtlichen Gattin ist!

„Eilend ſtieg ſie herab die erhabenen Stufen der Wohnung:
Nicht ſie allein; ihr folgten ſogleich zwo dienende Jungfrau'n.
Als ſie nunmehr die Freier erreicht, die Edle der Weiber,
Stand ſie dort an der Pforte des ſchöngewölbeten Saales,
Hingeſenkt vor die Augen des Hauptſchmucks ſchimmernde Schleier.
Und an den Seiten ihr ſtand in Sittſamkeit jede der Jungfrau'n."

Den liebenswürdigſten Charakter eines naiven, anmuthigen und heitern Mädchens haben wir in der Königstochter Nauſikaa. Es iſt von keinem Dichter je mit ſo ungekünſtelten und feinen Zügen ſo viel Anmuth und Wahrheit dargeſtellt worden.

Homer bezeichnet ſie einfach als ſchön, im Gegenſatz zu neuern Romandichtern, die beinahe jedes Glied, jeden Zug, vom Haupt bis zum Scheitel herab malen, obwohl ſie von aller Welt längſt hätten hören können, daß ſolche Malereien langweilen und gewöhnlich überſchlagen werden; unſer Rhapſode weiß, daß das Schöne nicht im Einzelnen liege, ſondern nur der Geſammtausdruck aller harmoniſch verbundenen Theile anziehe und vergnüge. Darum ſagt er nichts weiter, als:

„Dort in die prangende Kammer der Jungfrau eilte die Göttin,
Wo Nauſikaa ſchlief, an Wuchs und reizender Bildung
Einer Unſterblichen gleich, des hohen Alkinoos Tochter.
Auch zwo dienende Mägde, geſchmückt mit der Grazien Anmuth,
Ruhten an jeglicher Pfoſt'!"

Wir müſſen voll Rührung lächeln und fühlen uns zugleich mächtig zu ihr hingezogen, wenn ſie mit dem liebenswürdigſten Ernſte von der Wichtigkeit ihrer kleinen häuslichen Geſchäfte und ihrer eignen Perſon redet.

„Väterchen, läſſeſt du nicht ein Laſtgeſchirr mir beſpannen,
Hochgebaut, ſtarkrädrig, damit ich die köſtliche Kleidung
Führ', an dem Strom zu waſchen, die mir ſo ſchmutzig umherliegt?
Auch dir ſelber geziemt es, der ſtets mit den Edelſten umgeht,

Da zu ſitzen im Rathe geſchmückt mit reinen Gewanden.
Und fünf Söhne zugleich ſind dir im Palaſte geboren,
Zween von ihnen vermählt, und drei in der Blüthe der Jugend.
Dieſe wollen beſtändig in neugewaſchener Kleidung
Gehen zum Reigentanz; und es kommt doch Alles auf mich an."

Mit welcher Anmuth und Würde iſt dann die häusliche Arbeit, hier das Waſchen der Gewande, geſchildert. Und wirklich beruht auf dem Fleiße und der Geſchicklichkeit in dieſen Geſchäften großen Theils das häusliche Wohlbehagen. In alten und mittlern Zeiten haben ſich Königstöchter denſelben unterzogen und ſind deswegen weit höher geachtet geweſen, als die heutigen Morgenländerinnen, die in trägem Müßiggange ihre Tage verleben.

„Aber, nachdem ſie des Stroms anmuthiges Ufer erreichet,
Wo man gehöhlt Waſchgruben mit rinnender Fluth, die beſtändig
Klar durchhin ſich ergoß, die ſchmutzigſten Flecken zu ſäubern;
Dort nun ſpannten ſie eilig die Maulthier' ab von dem Wagen.
Jene trieben ſie drauf an des wirbelnden Stromes Gewäſſer,
Daß ſie im lieblichen Graſe ſich weideten; ſelbſt vom Geſchirr dann
Trugen ſie alle Gewand' in die dunkele Fluth der Behälter,
Stampften ſie ſchnell mit den Füßen, und eiferten unter einander.
Aber nachdem ſie gewaſchen, und jeglichen Flecken gereinigt,
Breiteten ſie die Gewand' am Ufer des Meers nach der Ordnung,
Wo den kieſigen Bord am reinſten geſpült das Gewäſſer."

Und nun nach vollendetem Tagewerke — welch' heiteres, munteres und fröhliches Mädchenleben! Nicht daheim ſitzen, das Köpfchen in die hohle Hand gelegt und über flache Romane nachſinnend oder auch Thränen vergießend, eine welſche Arie beim Clavier abſingend oder, wenn's hoch kommt, im Kreiſe von Frauen und Mädchen Kaffee oder Thee ſchlürfend, die Neuigkeiten der Stadt beſprechend und die Moden, und am Ende in die Nacht hinein mit lächerlichem Ernſt ſtillſchweigend Karten ſpielend! Wie ganz anders Nauſikaa mit ihren Geſpielinnen!

„Jetzo, vom Bad' erfriſcht und geſalbt mit geſchmeidigem Oele,
Nahmen ſie fröhlich das Mahl am grünenden Ufer des Stromes,
Harrend, bis ihre Gewand' am Strahl der Sonne getrocknet.
Als ſie nunmehr der Koſt ſich gelabt, die Mägd' und ſie ſelber,
Spieleten ſie mit dem Balle, vom Haupt die Schleier ſich nehmend.
Aber die blühende Fürſtin Nauſikaa hub den Geſang an.
So wie Artemis ſtolz einhergeht, froh des Geſchoſſes,
Ueber Taygetos' Höh'n und das Waldgebirg' Erymanthos,
Und ſich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirſche zu jagen;
Auch begleitende Nymphen, des Aegiserſchütterers Töchter,
Ländliche, ſpielen umher; und herzlich freuet ſich Leto;
Denn ſie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz;
Leicht auch wird ſie im Haufen erkannt; doch ſchön ſind ſie alle:
Alſo ſchien vor den Mädchen an Reiz die erhabene Jungfrau."

Ueberall zeigt uns der Dichter ſeine Geſchöpfe plaſtiſch, d. h. in feſten Umriſſen der Form und gegenſtändlichen Handlung, ſo daß man beinahe aus jedem Verſe eine Statue bilden könnte. Ebenſo plaſtiſch iſt auch das Pathos (d. h. die Empfindung) geſchildert. Nicht wie bei den Neuern tiefe, gleichſam mit Farben aufgetragene, vielſeitige Entfaltung des menſchlichen Gemüths, des inneren Lebens, wo jede Regung des Herzens bis in's Einzelne zergliedert wird, ſondern ſchlichter, einfacher, aber natürlicher Erguß kräftiger und geſunder Empfindung, die ſich in der Handlung ausprägt. So in dieſer Geſinnung ſagt Nauſikaa dem Manne Lebewohl, den ſie ſich heimlich zum Gatten gewünſcht hatte.

„Und Nauſikaa jetzt, mit göttlicher Schöne geſchmücket,
Stand dort neben der Pfoſte des ſchön gewölbeten Saales,
Mit anſtaunendem Blick Odyſſeus lange betrachtend;
Und ſie begann zu jenem, und ſprach die geflügelten Worte:
Freude dir, Gaſt! doch daß du hinfort auch im Lande der Väter
Meiner gedenkſt, da du mir zuerſt dein Leben verdankeſt!"

Wenn man die Dichtungen der Alten aus dieſem Geſichtspunkte betrachtet, ſo wird man auch Sittlichkeit bei ihnen nicht

vermiſſen; aber ſie treiben dieſelbe nie bis zur affectirten Sprödigkeit und Ziererei. Hingegen ſind Züge der zarteſten Humanität allenthalben bei ihnen anzutreffen. Doch machen die Perſonen davon nicht viel Weſen und darum verfehlen ſie eben mit ihrem einfachen Ausdrucke nie, das Herz auf's Innigſte zu ergreifen und zu rühren. Seiner liebenswürdigen Wohlthäterin dankt Odyſſeus alſo:

„Ihr antwortete drauf der erfindungsreiche Odyſſeus:
Edle Nauſikaa du, des erhab'nen Alkinoos Tochter,
Alſo gewähre mir Zeus, der donnernde Gatte der Here,
Hin zu kommen nach Hauſ', und der Heimkehr Tag zu erblicken!
Stets dann werd' ich auch dort wie der Göttinnen eine dich anfleh'n,
Jeglichen Tag, weil du das Leben mir retteteſt, Jungfrau!"

Ein neuerer Dichter hätte dieſe Scene ſchwerlich ohne irgend welche ſentimentale Beimiſchung gelaſſen.

Eine beſondere Eigenthümlichkeit aber der Griechen iſt es, daß ſie meiſt objectiv bleiben, d. h. ſie ſchildern den Gegenſtand mehr an ſich, ohne ihre eigenen Empfindungen dabei laut werden zu laſſen; oder mit andern Worten, ſie ſtellen mehr die Natur und die Sachen dar, die Neuern mehr die Kunſt und die Perſon. Daher ſo wenig Leſer, beſonders Leſerinnen, der griechiſchen Poeſie Geſchmack abgewinnen, weil man in neuerer Zeit gewohnt iſt, die Gegenſtände im Lichte der Empfindung zu betrachten. Sehen wir z. B. die Sonne untergehen, ſo können wir es nicht laſſen, irgend ein wehmüthiges Gefühl zu äußern oder wohl gar die Gemüthsſtimmung in eine Lebensanſicht zu übertragen: „So ſchwindet Alles! So werden auch wir untergehen! Es iſt nichts Beſtändiges auf Erden!" u. ſ. w. Ebenſo ſtark äußert ſich auch z. B. bei der aufgehenden Sonne unſere freudige Hoffnung und Erwartung; wir begrüßen ſie mit Jubel, als ob zu unſerm Glücke weiter nichts nöthig ſei, als die ſtrahlende Sonne. Die Griechen betrachten

ſolch eine Naturerſcheinung eben nicht anders, als eine Erſcheinung, und laſſen höchſtens durch ein Wort, oft nur im Tone, den freilich nicht Jeder zu bemerken fähig iſt, Luſt oder Unluſt gewahren. Da heißt es nun:

Als aufdämmernd nun Eos mit Roſenfingern emporſtieg;

oder:

Helios (die Sonne) drauf erhub ſich aus lieblich ſtrahlendem Teiche
Auf zum ehernen Himmel, damit er unſterblichen Göttern
Schien' und ſterblichen Menſchen auf nahrungſproſſender Erde;

oder:

Nieder ſank nun die Sonn' und es dunkelten ringsum die Pfade;

oder:

Als die Sonne nunmehr hinſank und das Dunkel heraufzog.

Dieſe Objectivität der Darſtellung iſt auch ſchon in der Schilderung der Nauſikaa vorhanden, wo durchaus nur der anſchauende Sinn geweckt, nur im leichten, aber beſtimmten Umriß und ſchlicht gezeichnet wird. In der verglichenen Stelle hingegen iſt Alles ſubjectiv, d. h. der Dichter begnügt ſich nicht bloß zu zeichnen, er will die Schweizerin malen, obwohl er ſelber ausruft, daß dies kein Pinſel vermöge, und indem er dies thut, läßt er zugleich ſein eigenes Subject zum Vorſchein kommen, ſeine gemeine Auffaſſung weiblicher Reize, ſein Erſtaunen und ſeine ekelhafte Lüſternheit.

Auch von der modernen Liebesſehnſucht iſt keine Spur bei den alten Griechen, und mir fällt eben ein kleines Gedicht, unbekannt von wem, ein, wo ein ſolcher Süßling übel wegkommt. Hier iſt es:

Während ich Prodiken jüngſt zur erwünſchteſten Stunde allein fand,
Schlang ich die flehende Hand um das ambroſiſche Knie.

Rette, ſo fleht' ich, o rette den Liebenden, welchem nur wenig
Athem und Leben noch blieb, gönn' ihm den fliehenden Reſt.
Thränen entfielen ihr, während ich ſprach; dann trocknend die Augen,
Warf ſie mit lieblicher Hand mich zu der Thüre hinaus.

Uebrigens ſoll damit nicht geſagt ſein, daß jede ſubjective Darſtellung fehlerhaft ſei, oft leiht ſie den neuern Dichtungen einen erhöhten Reiz, und ich habe nur des Contraſtes halber ein ſolches Beiſpiel gewählt.

Ja, es kommt wohl auch manchmal bei den Alten die Empfindung des Dichters zum Vorſchein, wie z. B. in der rührenden Stelle der Odyſſee, wo Homer ſeinen Helden endlich heimkehren läßt:

„Alſo flog der ſchneidende Kiel durch die Wogen des Meeres,
Tragend den Mann, an Weisheit unſterblichen Göttern vergleichbar,
Welcher vordem ſo viel herzkränkende Leiden erduldet,
Schlachten umher der Männer und ſchreckliche Wogen durchſtrebend;
Und nun ſchlief er ſo ruhig, und all' ſein Leiden vergeſſend."

Oder wie Penelope aus dem Kaſten den Bogen ihres geliebten Odyſſeus holt, wo es heißt:

Nieder ſaß ſie anjetzt und ihn auf die Kniee ſich legend,
Weinte ſie laut u. ſ. w.

Doch genug von Homer; Sie müſſen, Sie werden die Odyſſee ſelber leſen und, wie Klopſtock von der Tochter ſagt, die Gellert's Schriften leſe, „im Leſen ſchöner und liebenswürdiger werden". Ja, in der That, wenn das weibliche Geſchlecht ſich mit dem Liebreize der Grazien ſchmücken will, muß es werden, wie die edlen Weiber und Mädchen Homer's waren: Andromache, Penelope, Nauſikaa u. a. Es ſind Weſen, ganz der Natur entſproſſen, noch immer bis auf den heutigen Tag Ideale ſchöner Weiblichkeit. Die homeriſchen Helden, wie ſie

nicht ſelten roh und ungeſchlacht erſcheinen, mögen wir uns ebendeshalb nicht grade zurückwünſchen; die neuere Zeit hat vollkommnere Männer, aber edlere und liebenswürdigere Frauen, als jene, hat ſie nicht. Kunſt, Wiſſenſchaft, Gewerbe, Handel, Krieg und Staatsgeſchäfte wirken unaufhörlich ein auf den Charakter des Mannes, und ſeine Roheit kann gemildert, ſein Gemüth veredelt werden durch eben die Elemente, die ihn der Natur entfremden; das Weib, das im Hauſe lebt, muß der Natur getreu bleiben, und es iſt den Frauen (die Geſchichte und die tägliche Erfahrung lehrt's) ſchon oft gelungen, das Männergeſchlecht, welches in ſeinem raſtloſen Streben ganze Jahrhunderte hindurch der ſtillen Einfalt eines natürlich-frohen Zuſtandes entfliehen will, wieder dahin zurückzuführen, wie Schiller ſagt:

„Aber mit zauberiſch feſſelndem Blicke
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,
Warnend zurück in der Gegenwart Spur."

Treten ſie aber heraus aus den Schranken der Natur, dann ſind ſie nichts, als ſtörende Mißtöne im harmoniſchen Leben des Menſchengeſchlechts.

Allein mein Brief wird ſchon über die Gebühr lang, ich breche ab. Nächſtens noch Etwas über einen oder zwei Dichter Griechenlands.

Siebenundvierzigſter Brief.

Daß Ihnen Homer's Odyſſee in der Voſſiſchen Ueberſetzung ſchon zu gefallen beginnt, verdanken Sie Ihrem regen Sinne für alles Plaſtiſche. Ja, liebes Fräulein, es iſt ausgemacht, daß, wer in den Geiſt der Griechen eindringen will, ein

Auge haben muß für griechiſche Geſtalt; dann wird er im Marmor und im Liede die Seele zu finden wiſſen, dann ſieht er, wie die verſteinerte Niobe — in der, wie der Dichter ſagt, auch Herz und Leber Felſen iſt — dennoch weint.

Nicht mehr beugt ſich der Hals, nicht dreht ſich der Arm im Gelenke,
Nicht kann gehen der Fuß, auch Herz und Leber iſt Felſen, —
Dennoch weint ſie —

(Niobe von Voß nach Ovid.)

Wenn Sie auch nicht Griechiſch verſtehen, fühlen und denken Sie doch griechiſch; wahrlich, ich ſage Ihnen, es hat große Gelehrte gegeben und giebt noch ſolche, die auf jedes griechiſche Wort den rechten Accent zu ſetzen verſtehen, die den Homer auswendig gelernt haben — und doch des griechiſchen Geiſtes „nicht einen Hauch" verſpürt haben.

Schade, daß die lyriſchen Dichter dieſes großen Volkes, die auch die zarteren Empfindungen des menſchlichen Herzens zu ſchildern wußten, größtentheils verloren gegangen ſind. Der gefeierteſte darunter iſt wohl Pindar, der in dem kühnſten Fluge der Begeiſterung die Wettkämpfe der olympiſchen Spiele beſang. Sehr beliebt war Anakreon, der anmuthige Sänger des Weins und der Liebe. Auch an Dichterinnen fehlt es den Griechen nicht; Sie ſelbſt hörten gewiß ſchon den Namen der Sappho, von der noch zwei Oden vorhanden ſind. Dieſe und viele andere Lyriker, die immer auch zugleich Tonkünſtler waren, haben die ſchönen Sylbenmaße erfunden, die wir noch jetzt bewundern und ſogar im Deutſchen glücklich nachahmen.

Freilich fehlt unſerer Sprache mit ihren vielen Conſonanten, Ziſchlauten, tonloſen e das Volle, Kräftige, Tönende der griechiſchen und lateiniſchen Sprache, und wenn unſere Dichter auch die antiken Versmaße nachbilden, ſo können ſie doch nicht das Muſikaliſche, das im antiken Rhythmus liegt, wiedergeben. Darum kom-

men uns viele Uebertragungen namentlich der lyriſchen Gedichte der Alten etwas trocken vor, denn unſere moderne Lyrik iſt weſentlich auf den Reim geſtellt; darum hat man — und nicht ohne Glück — verſucht, unſere neueren Maße mit Anwendung des Reimes bei Uebertragung der alten Claſſiker zur Anwendung zu bringen. Wie ſo viel ſtärker gleich das muſikaliſche Element der antiken Lyrik hervortritt, wenn die Uebertragung in dieſer Weiſe geſchieht, hat u. A. Heinrich Stadelmann in einem kleinen Werkchen*) gezeigt, worin er einige der ſchönſten Lieder und Oden von Anakreon, Sappho, Horaz ꝛc. in freier Nachdichtung in's Deutſche übertragen hat, ſo, daß ſich dieſe alten Gedichte wie deutſche Originale leſen — ſie haben vom feinen zarten Duft des Originals nichts eingebüßt und doch den ganzen Fluß und Wohllaut unſerer neueren Lyrik gewonnen. Ich will Ihnen zur Probe nur ein Liedchen der Sappho mittheilen:

Liebespein.

Nein, ſüße Mutter,
Ich kann nicht weben —
Ach, Herz und Finger
Vor Liebe beben!

Der ſchöne Knabe
Läßt mir nicht Ruh' —
O Aphrodite,
Wie ſchlimm biſt du!

Wie anmuthig und klangvoll übrigens auch ohne Reim Anakreon's und Sappho's Lieder tönen, können Sie aus dem lieblichen, von Goethe meiſterhaft wiedergegebenen kleinen Gedichte „an die Cicade" (von Anakreon) erſehen.

*) Aus Tibur und Teos. Eine Auswahl lyriſcher Gedichte ꝛc. in deutſcher Nachdichtung von H. Stadelmann (Halle, 1868).

Selig biſt du, liebe Kleine,
Die du, auf der Bäume Zweigen
Von geringem Trank begeiſtert
Singend, wie ein König lebeſt!
Dir gehöret eigen Alles,
Was du auf den Feldern ſieheſt,
Alles, was die Stunden bringen.
Lebeſt unter Ackersleuten,
Ihre Freundin, unbeſchädigt,
Du den Sterblichen Verehrte,
Süßen Frühlings ſüßer Bote!
Ja, dich lieben alle Muſen,
Phöbus ſelber muß dich lieben,
Gaben dir die Silberſtimme.
Dich ergreifet nie das Alter,
Weiſe, zarte Dichterfreundin,
Ohne Fleiſch und Blut Geborne,
Leidenloſe Erdentochter,
Faſt den Göttern zu vergleichen.

Eine eigene Art lyriſcher Gedichte waren die Elegieen, eigentlich aus Hexametern und Pentametern beſtehende Verſe, worin ſanftere Gemüthsbewegungen herrſchten als in der Ode. Erſt bei den Römern und in neuern Zeiten miſchte ſich in die Elegieen Schwermuth und wehmüthige Erinnerung. Als einen der vorzüglichſten Elegieendichter rühmt man den Mimnermus und ſeinen Freund Solon, den Geſetzgeber und Weiſen Athens. Letzterer hat ſogar die Geſetze für ſeine Vaterſtadt in Verſen geſchrieben. Einige Bruchſtücke von ihm ſind Zeugen ſeiner Weisheit und Staatsklugheit, ſeiner edlen Denkungsart, ſeiner Vaterlandsliebe und auch ſeiner lebensfriſchen und lebensmuthigen Geſinnung. Hier ſind ſie:

„Ich ertheilte dem Volk, ſo viel an Macht ihm gebühret,
Nicht zu viel der Ehr' gab ich, zu wenig ihm nicht.

Aber die Einfluß hatten, und die hochragten durch Reichthum,
Denen ſollte mir auch nimmer zu nahe geſchehn.
Und ich ſtand und deckte mit mächtigem Schilde die beiden,
Keinem Theile ich gönnt' über das Rechte den Sieg."

Allein er mußte doch bald erfahren, wie wenig zufrieden man von beiden Seiten mit ſeinen Geſetzen war, und darum ſang er:

„In dem ſchwierigen Werk Allen gefallen iſt ſchwer."

Nachdem er auf der Inſel Cyprus die Stadt Soli erbaut hatte, verließ er ſie und nahm Abſchied von deren König Philokrypus mit folgenden Verſen:

„Und nun mögeſt du lange der Solier fürſtlicher Herrſcher
Glücklich bewohnen die Stadt, glücklich die Söhne nach dir!
Aber mich führe auf hurtigem Schiff von kundbarem Eiland
Venus im Veilchenkranz ohne Gefährde zurück.
Ob dem Baue der Stadt verleihe ſie Gunſt mir und Rückkehr
In das heimiſche Land, kränze mit Ehre mein Haupt."

Bis in ſein hohes Alter behielt er heitern Muth und Liebe zu den Wiſſenſchaften.

„Lernend ohn' Unterlaß," (ſingt er) „ſchreit' ich im Alter voran."

Und als ihm Mimnermus folgendes Diſtichon ſang:

„Laß mich bei friſchem Blut und ſorgenfrei ſechzig erreichen,
Aber, o Parze, dann flugs ſchneide den Faden mir ab!"

erwiederte er:

„Aendre mir das und ſinge dafür! mit achtzig, o Parze,
(Immer noch frühe genug) ſchneide den Faden mir ab."

Welch heiterer Ton, verglichen mit der thränenreichen Weiſe unſerer Elegieendichter, die faſt immer mit dem Grabe ſchließen.

So wie in den älteſten Zeiten bei Homer die Sänger das Mahl würzten, ſo war das Singen auch in den ſpätern Zeiten bei den Griechen immerwährend gebräuchlich bei Tiſche. Ja, es gab eine

eigene Art von kleinen Liedern, die man Skolien nannte und die von den ſämmtlichen Gäſten aus dem Stegreiſe gedichtet und geſungen wurden. Jeder Gaſt ſtand nämlich dabei auf und ſang und hielt dabei in der einen Hand einen Myrten- oder Lorbeerzweig, in der andern den ſogenannten Sangbecher. Dieſe Skolien enthielten Lob der Gottheit und der Heroen, Aufforderung zur Tugend, Vaterlandsliebe und Tapferkeit und Aufmunterung zum frohen Lebensgenuß. Hier haben Sie eins derſelben:

Schiffer muß vom Land ausſehen,
Ob er zwingen wird die Fahrt;
Iſt er auf dem Meere draußen,
Heißt es laufen mit dem Strom."

Außer lyriſchen Gedichten hatten die Griechen auch alle übrigen Dichtweiſen. Mit ungemeiner Wahrheit und Natur ſind Theokrit's Idyllen geſchrieben. Ich theile Ihnen eine mit, damit Sie ſehen, wie das ſchlichte Leben von Schäfern, Landleuten und Fiſchern geſchildert werden müſſe, um wahr zu ſein.

Der Fiſcher.

Die Armuth, o Diophantus, ermuntert die Künſte, ſie allein macht wirkſame Menſchen. Die unbarmherzige Noth läßt den müden Arbeiter bei ſeinem Tagewerke nicht ruhn. Kaum hat er in der Nacht den Schlaf gefunden: ſo verjagen ihn ſchon die Sorgen, die an ſeiner Thür warten.

Zween betagte Männer, die auf den Fiſchfang gingen, ſchliefen in ihrer Schilfhütte auf einer Streu von trockenem Meergraſe, gelagert an eine bemooſte Wand. Um ſie herum lagen die Werkzeuge ihrer Hantierung: Körbe, Ruthen, Hamen, Netze, Schnüre, Reuſen, ihr Zuggarn, allerlei Tauwerk und ein alter Kahn auf Walzen; unter ihrem Kopfe ein Stück von einer Matte, Kleider, Mützen. Dies war ihr ganzer Reichthum, die Frucht ihrer Arbeit.

Sie beſaßen weder Topf, noch Herd; Armuth war ihre beſtändige Gefährtin. Kein Nachbar ringsum. Das Meer wälzte ſeine Wellen ſanft bis an den Fuß ihrer Hütte.

Noch hatte der Wagen des Mondes ſeinen Weg nicht halb vollendet, als dieſe Fiſcher, bereits durch ihr geliebtes Tagwerk geweckt, den Reſt des Schlafes unter freundſchaftlichem Geſchwätze verjagten.

A. Freund! Man hat uns betrogen, als man uns geſagt hat, die Nächte würden im Sommer kürzer, wenn Jupiter uns längere Tage ſchickt. Ich habe wohl tauſend Träume gehabt und die Morgenröthe iſt noch nicht angebrochen. Irre ich? Oder was hat das zu bedeuten, daß die Nächte länger werden?

B. Beklage dich nicht über den ſchönen Sommer, o Aſphalion! Die Jahreszeit ändert ihren Lauf nicht. Die Unruhe allein hat dich am Schlafe gehindert und dir die Nacht lang gemacht.

A. Kannſt du Träume auslegen? Ich habe unvergleichliche gehabt, wovon du auch dein Theil haben ſollſt. Theilen wir uns doch unſern Fang, warum nicht auch unſere Träume? Ich weiß, daß du es an Verſtande mit Jedem aufnehmen kannſt, und ein guter Traumdeuter muß den meiſten Verſtand haben. Ueberdem haben wir ja Muße. Denn was ſoll man thun, wenn man am Ufer des Meeres auf ſeinem Schiffe liegt und nicht mehr ſchlafen kann?

B. Wohlan, erzähle mir dein Nachtgeſicht, ſage deinem Freunde Alles, was du geſehen haſt.

A. Geſtern Abends, nach unſerer Arbeit auf dem Waſſer, und nach der kleinen Abendmahlzeit, die wir hielten (denn, wie du weißt, aßen wir ſehr ſpät und wollten deswegen nicht viel zu uns nehmen), ſchlief ich ein und ſah mich auf einem Felſen. Indem ich hier ſaß, merkte ich einen Zug Fiſche; ich ſchüttelte den betrüglichen Köder an der Angelruthe hin und her, und einer von

den größten biß an. Ein Jagdhund träumt von ſeinem Wildpret und ich träumte von Fiſchen. Er hing am Angelhaken, ſein Blut floß, die Ruthe bog ſich von der Bewegung, die er machte. Ich ſtreckte die Hand aus, nicht ohne Sorge, wie ich einen ſo großen Fiſch zwingen wollte, der an einem ſo ſchwachen Eiſen hing. Auch dachte ich, er könnte mich ſelber verletzen; aber — ſtichſt du mich, ſo ſollſt du wieder geſtochen werden. Als er nicht abriß, ſo ſtreckte ich die Hand aus und zog ihn ohne Schwierigkeit herauf, und ſiehe da, es war ein goldner Fiſch, über und über von gediegenem Golde! Da fürchtete ich mich, es möchte wohl gar Neptuns Liebling ſein, oder der Schatz unſerer Göttin Amphitrite. Ich zog ihn mit der Schnur auf's Land und löſte ihn behutſam vom Haken ab, damit kein Gold von ſeinen Kiefern am Eiſen hängen bliebe, und ſchwur, daß ich künftig keinen Fuß mehr auf's Meer ſetzen, ſondern auf dem Lande bleiben und mit dem Golde wie ein König leben wollte. Darüber erwachte ich. Bedenke, liebſter Freund, den Schwur, den ich gethan habe. Der Schwur machte mich bange.

B. Fürchte dich nicht! Du haſt nicht geſchworen und haſt auch keinen goldnen Fiſch weder geſehen, noch gefangen. Nachtgeſichter ſind ſo wahr, wie die Lügen. Wenn du jetzt, nun du nicht mehr ſchläfſt, ſondern ſo gut wachſt, wie ich, wieder an dem Orte nachſuchen willſt, ſo wirſt du fleiſcherne Fiſche ſuchen müſſen, denn bei dieſem goldnen ſchönen Traume könnten wir alle Beide Hungers ſterben.

Wie durchaus naiv und abſichtslos ſtellt ſich hier das wirkliche Leben einfacher Naturmenſchen dar. Es ſcheint das Poetiſche zu fehlen, weil das Ideale fehlt; allein dieſes liegt in dem Leben voll Handlung und Bewegung, in der treuen Zeichnung, in dem vollendeten, harmoniſchen Ausdruck. Vergleichen Sie hiermit Geß-

ner's Idyllen, worin freilich idealiſirte Natur vorhanden iſt, allein Leben und Handlung mangelt, Wahrheit und Treue; ſie ſind verfehlte Muſter ländlicher Poeſie, weil ſie eben zu wenig natürlich und zu ſentimental gekünſtelt ſind.

Achtundvierzigſter Brief.

Wir kommen nun zu der dramatiſchen Poeſie, die auch bei den Griechen ihre größte Vollendung erreichte. Aus Ihrem Anacharſis wird Ihnen das griechiſche Theater ſelbſt bekannt ſein, das von dem unſrigen ſehr verſchieden war. Das Gebäude ſelbſt war gewöhnlich viel größer als die unſrigen, weil das geſammte Volk einer Stadt, nicht nur etwa die Liebhaber des Schauſpiels, wie bei uns, darin verſammelt waren. Da von Vorhängen, verwandelbaren Scenen und Decorationen noch nichts erfunden war, mußte die Handlung eines ganzes Stückes in einen und denſelben Raum zuſammengedrängt werden. Die erſten Anfänge dieſer Kunſt waren Tänze, die mit Geſang aufgeführt wurden und deren Pauſen ein erzählender Schauſpieler oder Pantomimiker ausfüllte. Bald geſellte ſich zu dem einen Schauſpieler noch ein zweiter, und ſo entſtand der Dialog, der nun die Hauptrolle bekam, ſo daß der Chor die vorige Stelle des Schauſpielers, d. h. die Nebenrolle bekam, während der Pauſen des Dialogs zu tanzen. Aus dem Dialoge machte bald Aeſchylus ganze Scenen und Trauerſpiele, worin der Chor entweder rathgebend oder warnend oder bemitleidend mitſpielt. Daraus mögen Sie ſich erklären, wie uns Neuern die loſen aneinanderhängenden Scenen dieſes großen Dichters ſo regellos vorkommen. Allein wir müſſen ſie nie mit

unſern Dramen vergleichen, wenn wir ſie leſen, ſondern ſie als eine eigene Art von Dichtung betrachten; dann werden wir den gewaltigen Genius, der dieſen Dichter beſeelte, bald gewahren. Er iſt gleichſam ein dramatiſcher Homer, den er ſelbſt als die Quelle, aus der er ſchöpfte, anerkannte. Seine Geſtalten ſind plaſtiſch, aber von lyriſchem Leben durchdrungen. Wie ſchön z. B. iſt ſein Prometheus in Feſſeln! Prometheus, der Titan und Freund des Menſchengeſchlechts, der deshalb, weil er den Menſchen das vom Himmel geraubte Feuer mit allen Künſten, die nur Götter kannten, gab, an einen Felſen geſchmiedet wurde. Der Chor fragt ihn mitleidsvoll um die Urſache ſeiner furchtbaren Strafe. Darauf erwiedert er:

„Glaubt nicht, daß Eigenſinn mich ſchweigen heißt;
Ich zehre mich in dem Gedanken auf,
So grauſam ſchändlich hier gequält zu ſein.
Wem ſonſt als mir verdankt dies neue Reich
Der Götter, was ſie ſind und was ſie haben?
Doch davon ſchweig' ich; denn ihr wißt es ſchon.
Was aber ich den Sterblichen gethan,
Wie ich den Unverſtändigen zuvor
Verſtand gegeben und ſie klug gemacht,
Das höret an; denn das iſt meine Schuld.
Den Menſchen nicht als Vorwurf ſag' ich es;
Nur meiner Gaben Wohlthat darzuthun.
Eh' ich erſchien, da ſahn ſie ſehend nicht,
Da hörten ſie mit offnen Ohren nicht,
Und lebten lange Zeiten wie im Traum,
Was ihnen vorkam durcheinandermiſchend.
Nicht einmal eine Hütte wußten ſie
Von Lehmen oder Holze ſich zu bau'n;
Wie der Ameiſen ſtets geſchäft'ges Volk
Im Schooß der Erde gruben ſie ſich ein,
In Höhlen, die kein Sonnenſtrahl erhellte.

Sie konnten nicht nach ſichern Zeichen ſagen:
Kommt nun der Winter, kommt die Blumenfülle
Des Lenzes, oder kommt der reiche Sommer?
Und thaten, was ſie thaten, ohne Sinn,
Bis ich der Stern' unwandelbaren Lauf
Und ihren Auf- und Niedergang ſie lehrte.
Auch gab ich ihnen, ſie aus jedem Irrthum
Herauszuführen, zur Wegweiſerin
Die Zahl und Schrift, der Muſen Mutter,
Die Dienerinnen der Erinnerung. Ferner band
Das Laſtthier ich zuerſt an's Joch und machte,
Daß es der Peitſche und dem Stachel folgte.
Auch zügelt' ich der Roſſe Kraft am Wagen,
Der reichen Weichlichkeit dereinſt zum Stolz.
So hat auch keiner noch vor mir den Schiffern
Das leinbeflügelte Gefährt erfunden,
Womit ſie jetzt auf Meereswogen ſchweifen.
Die Künſte all' hab' ich den Sterblichen
Gegeben, und noch mehr. Nur mir gebricht's
An einer Kunſt, mich aus der Noth zu retten."

Aus dieſer Stelle ſehen Sie, wie ähnlich Aeſchylus dem Homer geblieben, nur iſt er noch erhabener, kühner und leidenſchaftlicher und eben dadurch der Gründer des Hochtragiſchen, d. h. derjenigen Dichtweiſe, die Mitleid, Furcht und Schrecken zu erregen vermag.

Die Hauptidee, welche allen ſeinen Tragödieen zum Grunde liegt, iſt die Ohnmacht des Menſchen im Kampfe gegen das allgewaltige Schickſal. So kühn er ſeinen Flug auch nimmt, ſpricht ſich doch überall eine fromme Demüthigung vor einer unſichtbaren Gottheit aus.

Dieſelbe Idee lebt auch in ſeines Nachfolgers Werken. Dies war Sophokles, der zweite und zugleich der vollendetſte Trauerſpieldichter der Griechen. Bei dieſem verſchwindet immer mehr das

Epiſche, die Einmiſchung der Götter wird ſeltener, der Chor tritt mehr zurück, die Zahl der handelnden Perſonen wird größer, die Handlung ſelbſt verwickelter und mannichfaltiger und das Ganze rundet ſich zu einem ſchönen Kunſtwerk. Zugleich hat Sophokles das grandioſe Uebermaß ſeines Vorgängers gemildert, ſo daß die Leidenſchaften, mit den edelſten Geſinnungen verſchmolzen, ein harmoniſches Gebilde gewähren. Dabei iſt er aber durchaus ſittlich und alle Darſtellung ſtrebt nach einem Ideale edler Menſchlichkeit. Seine Sprache iſt voller Anmuth, darum man ihn die attiſche Biene nannte. Er war überhaupt einer der weiſeſten, liebenswürdigſten und glücklichſten Menſchen, auf welchen die Natur alle Schönheit und Kraft des Leibes und der Seele häufte. Ein Lebensalter von mehr als 90 Jahren machte ihn nicht gebrechlich, und ein ſanfter Tod löſte die Hülle ſeiner ſchönen Seele.

Freilich werden ſeine Meiſterwerke Ihrem Geſchlechte nicht leicht beim erſten Leſen zuſagen, da ſie ſich ſo ganz in der alten Heldenſage bewegen und nirgends einen Anklang unſerer modernen Gefühlsweiſe zeigen. So hat z. B. die Liebe zwiſchen Mann und Weib nur eine untergeordnete Rolle bei ihm, denn die Mütter der peloponneſiſchen Helden konnten keine Klariſſen und Heloiſen ſein. Dennoch wäre es der Mühe werth, wenn Sie ſich, liebe Freundin, nicht ſogleich, ſondern erſt, wenn Sie ſich mit Goethe's und Schiller's griechiſchen Nachbildungen vertraut gemacht haben, auch dieſe edle und erhabene Heldenwelt des Sophokles zu durchwandeln entſchlöſſen. Es veredelt ein weibliches Herz ungemein, ein Ideal von ächter Männlichkeit zu ſchauen, und ſelbſt die ſtrenge Härte, womit Sophokles die weiblichen Charaktere ſchildert, wird Sie lehren, welcher Ausdauer, welches Muthes und welcher Kraft Ihr Geſchlecht, das man das ſchwache nennt, fähig ſei. Und wenn Sie z. B. die männliche Heldenſeele

einer Antigone bewundern, muß Sie nicht zugleich der einzige Vers, den ſie Sophokles gegen einen Vorwurf unpatriotiſcher Geſinnung ſagen läßt, mit einem Male zur zarten Weiblichkeit zurückführen? Antigone wollte nämlich, dem Gebote des Herrſchers Kreon zuwider, den Leichnam ihres geliebten Bruders Polynikes beerdigen, und als jener ihr vorſtellte, daß er ein Feind des Vaterlandes geweſen, antwortete ſie:

„Nicht mit zu haſſen, mit zu lieben bin ich da.“

Liegt nicht in dieſen zwei Worten die ganze weibliche Beſtimmung? und können die innigſten Worte, von dem gefühlvollſten Weibe ausgeſprochen, hinreißender und rührender die hohe Würde Ihres Geſchlechts bezeugen?

Ehe wir von Sophokles uns trennen, will ich Ihnen aus den Vorleſungen des vortrefflichen Jeniſch eine Stelle über ihn mittheilen, die uns über das Weſen dieſes Dichters und über ſeine Entwickelung und über die Zeit, in der er lebte, Auskunft giebt.

„Wenn das, was wir in der Kunſt Griechheit (Grăcism, Hellenism) nennen, in der ſchönen Einſtimmigkeit des Geiſtes mit dem Gemüth, der Einbildungskraft mit dem Verſtande, des Genies mit dem Geſchmack, in der vollſtändigen Harmonie alſo der Menſchheit und aller ihrer Kräfte beſteht: ſo fiel das Leben des Sophokles in diejenige Periode griechiſcher Nationalentwicklung, wo dieſer Charakter ſich ausbildete, welchen er dann, als ein Originalgeiſt, in ſich aufnahm und in ſeinen Werken wiedergab. Der große Kampf mit den Perſern, für Freiheit und bürgerliche Exiſtenz, war glücklich gekämpft; die Nation freute ſich, im wohlgegründeten Hochgefühl, ihrer Siege, ihres Glücks, und überließ ſich jedem ſchönen Lebensgenuß, zu welchem neugeſicherte Ruhe und neuerworbener Wohlſtand ſie einluden. Die Roheit, die leidenſchaftliche Heftigkeit, welche die Kämpfer bei Marathon, Sa-

Salamis und Platää ſelbſt ſchon als nothwendige Folgen kriegeriſcher Zeitläufte charakteriſirt, hatte nach und nach ruhiger Beſonnenheit Raum gegeben; die Phantaſie der Menſchen war nicht mehr mit jenen ſchauderhaften Bildern von Blut, Mord, Verwüſtung, oder auch mit denen von Trotz, Starrſinn und Feindeshaß erfüllt. Der Friede öffnete die Gemüther jedem ſanfteren Gefühl des häuslichen, des reinmenſchlichen Lebens; die öffentlichen Prachtgebäude, die Tempel, die Statuen, welche eben in dieſer Periode von großen Meiſtern errichtet wurden, weckten den Sinn des Schönen und Erhabenen."

Der Dritte unter den Tragikern Griechenlands, noch ein Zeitgenoſſe des Sophokles, aber viel jünger, iſt Euripides. Er war der Liebling ſeiner Zeitgenoſſen, und beſonders die Jüngern vergaßen über ihn die beiden großen Vorgänger. Um ſein Genie und deſſen Entwickelung zu begreifen, iſt es aber nöthig, die Geſchichte ſeiner Zeit kennen zu lernen. Leſen Sie alſo in einem Ihrer Geſchichtswerke, was unter Perikles und während des peloponneſiſchen Krieges in Athen geſchehen, und Sie werden erfahren, wie ſich damals der alte ruhige Heldenſinn in leidenſchaftliche Hitze und Kühnheit, die einfache, klare Denkweiſe und Sprache in ſpitzfindige Grübelei und künſtlichen Rednerſchmuck, die Harmonie der Stimmung in allzu leichtverwundbares Feingefühl, und ſtrenge Sitte in lockere Grundſätze verwandelte. Da werden Sie begreifen, wie Euripides mit ſeinem großen Talente ſo ganz anders werden mußte, als ſeine Vorgänger. Er nähert ſich in ſeinen Darſtellungen merklich den Dichtern unſerer Zeit. Bei ihm waltet ſchon zartere Empfindſamkeit, mehr Mannichfaltigkeit in den Charakteren, größerer Reichthum an intereſſanten Situationen; auch die Liebe ſpielt, wie überhaupt das weibliche Geſchlecht, eine wichtigere Rolle. Wenn ſeine Vorgänger mächtig ergreifen und erheben, ſo iſt die Wirkung ſeiner Stücke Rührung.

Darum eben ſagt er auch mehr unſern Zeitgenoſſen zu, und ich würde Ihnen ſelbſt rathen, unter allen Tragikern zuerſt ihn zu leſen, weil Sie durch ihn am leichteſten und ohne viele Ueberwindung und Schwierigkeit in die Griechenwelt eingeführt werden können. Leſen Sie alſo die Schiller'ſche Ueberſetzung ſeiner Iphigenia in Aulis, die, ohnedies ſeine beſte Tragödie, gleichſam den Uebergang von der alten zur neuern Poeſie oder (wie ſich Schiller wohl ausdrückt) von der Naivetät zur Sentimentalität bildet.

In dieſe Zeit fällt auch die Blüthe der griechiſchen Komödie, die man in die ältere und neuere unterſcheidet. Die ältere, mit Ariſtophanes an der Spitze, war mehr perſönlich Satyre, die ohne alle Schonung und ſchrankenlos die Geißel über Bürger und Staat zu ſchwingen wagte. Allein es waren keineswegs, wie uns noch die vorhandenen Luſtſpiele des ebengenannten großen Dichters zeigen, ausgelaſſene Poſſen, es waren wahrhaft poetiſche geiſtreiche Werke, deren Chöre die höchſte lyriſche Begeiſterung athmen, und die hinter der ſchalkhaften Maske den edelſten Genius verrathen. Ich kann Ihnen nicht zumuthen, ſie zu leſen, ſie ſind gewiſſermaßen nur Gelehrten verſtändlich und ziemen ſich, mancher pöbelhafter Späße wegen, nicht wohl für Damen; leſen Sie jedoch Goethe's Nachbildung: Die Vögel — und Sie erhalten dadurch einen Begriff von Ariſtophanes.

Die neuere Komödie der Griechen fällt in die Zeit, wo die Griechen, ihrer Freiheit allmälig verluſtig, auch die Kühnheit der Satyre von der Bühne verbannten. Ueberdies ſind die Luſtſpiele dieſer Art alle verloren gegangen bis auf kleine Bruchſtücke, und von den römiſchen Nachbildungen werde ich Ihnen noch Gelegenheit haben zu ſchreiben.

Neunundvierzigster Brief.

Aus den vorhergehenden Briefen ersehen Sie, daß man wohl das Ideal aller Humanität in Griechenland suchen konnte. Dadurch wird aber keineswegs gesagt, daß in neuerer Zeit nichts gedacht und geschrieben worden sei, was dieser hohen Vorbilder würdig sei, vielmehr hat das Christenthum den Menschen ungleich tiefer in sein eigenes Innere eingeführt, es hat die Empfindungen verfeinert, die Moral veredelt, die Begriffe von göttlichen Dingen würdiger gestaltet und schließlich ist die gesammte Bildung durch unsere künstlichen Culturverhältnisse, durch Erweiterung der Schifffahrt, des Handels, der Gewerbe und Künste vielseitiger geworden; besonders aber hat das weibliche Geschlecht einen Wirkungskreis erhalten, in welchem es auch im Stande ist, die männliche Kraft zu mildern, und mannichfach anzuregen.

Doch sind wir mit allen diesen Fortschritten der Cultur meist zu weit von der Natur abgewichen, der die Griechen bei all ihrer Bildung so treu blieben. Die innere Thätigkeit, die bei uns so sehr rege geworden, ist oft nur einseitig; theils nimmt sie den bloßen Verstand in Anspruch, geht an der Hand unserer philosophischen Systeme bis in's Kleinliche und wird am Ende, durch Anhäufung von spitzfindigen Schlußreihen, ganz unbrauchbar für das Leben; theils erfaßt sie das Empfindungsvermögen dergestalt in seinen tiefsten Tiefen, daß sich unsere Empfindungen und Gefühle in immerwährendem Streite mit der Außenwelt, mit der Erfahrung und mit dem Leben befinden. Menschen, bei denen Kopf und Herz so harmonisch mit einander verbunden sind, daß sie mit heiterem Genügen wirken und leben, sind selten geworden. Wir fühlen so zart und fein, aber nicht immer wahr und richtig; wir denken so tief und scharf, aber nicht immer klar und deutlich.

Unſer ſittliches Gefühl iſt oft nur affectirte Gefallſucht, unſere Nächſtenliebe hat mehr Thränen und Mitleid, als Thatkraft. Für das Höhere, Himmliſche und Göttliche fehlt uns Begeiſterung, Erhebung. Wir wiſſen und kennen mehr als die Alten, aber das Viele wiſſen wir nur halb. Ueberhaupt ſcheint die Bildung bei den Neuern nur im Ganzen, d. h. bei der geſammten Menſchheit, vollſtändig und ganz zu ſein, der Einzelne hat von Allem nur einen Theil. Es geht wie in Fabriken, wo die Verfertigung der Kunſtwaaren unter hundert Hände vertheilt iſt, ſo daß jeder einzelne Handlanger nur einen Theil des Ganzen zu machen im Stande iſt.

Auch das weibliche Geſchlecht iſt durch unſere verfeinerten Sitten und manche naturwidrigen Verhältniſſe anders geworden und zwar im Vergleich mit den griechiſchen Frauen entweder zu weichlich oder zu anſpruchsvoll und männlich.

Es wäre alſo unſere Aufgabe, alles Gute, was wir der neuern Cultur verdanken, feſtzuhalten, aber das Unnatürliche, Ueberſpannte, Unwahre durch das Studium der Griechenwelt zu verbeſſern und wieder auf den rechten Weg zu bringen. Ich habe Ihnen hierüber ſchon Winke gegeben, als wir von der plaſtiſchen Kunſt ſprachen. Wie das Anſchauen ſolcher Werke bildend ſein könne, mögen Sie in Herder's Briefen zur Beförderung der Humanität 6. Sammlung Seite 81 unter der Aufſchrift: Was uns die griechiſche Kunſt ſoll? ausführlicher leſen. „Sie ſoll uns," ſagt dieſer treffliche Schriftſteller, „ganz beſitzen, auf unſere körperliche Bildung, auf Kleidung, Stellung und Beiſammenſein wirken." Wie ſchön ſchildert er an derſelben Stelle den Einfluß griechiſchen Geiſtes auf die berühmte Malerin Angelika Kaufmann. Hier ſeine Worte: „In allen Compoſitionen der Angelika iſt dieſe ihre eingeborene moraliſche Grazie der Charakter ihrer Menſchen. Selbſt der Wilde wird durch ihre Hand milde;

ihre Jünglinge schweben wie Genien auf der Erde; nie war ihr Pinsel eine freche Geberde zu schildern vermögend. Wie etwa ein schuldloser Geist sich menschliche Charaktere denken mag, so hat sie solche aus ihren Hüllen gezogen und mit einem schönen Verstande, der das Ganze auf's Leiseste umfaßt und jeden Theil wie eine Blume entsprießen läßt, harmonisch sanft geordnet. Ein Engel gab ihr ihren Namen, und die Muse der Harmonie ward ihre Schwester."

Einen herrlichen Text über das Wesen und die Wunderkraft griechischer Kunst hat Jean Paul in seiner Vorschule zur Aesthetik gegeben, worüber man Vorlesungen halten könnte, um jedes tiefgedachte und tiefempfundene Wort klar zu machen.

Vier Hauptfarben, sagt er, haben die griechischen Dichter: Plastik oder Objectivität, Schönheit oder Ideal, Ruhe und Heiterkeit, sittliche Grazie. Sie faßten mit ihrem unverdorbenen, ungetrübten Auge den Gegenstand (Object) richtig und wahr und lebendig auf, und darum stellten sie ihn auch in solch scharfen Umrissen (plastisch) dar. Ueberdies hatten sie aber auch was zu sehen: die schönen Gestalten! Nicht nur in den olympischen Spielen, immer erschien der Grieche würdig und natürlich, weder von Natur, noch durch Kleidung und Geberde verkrüppelt und verzerrt. Die harmonische Bildung aller ihrer Kräfte erleichterte auch den Griechen den Aufflug zum Ideal oder zur Schönheit. Die frühesten Dichter veredelten also alles Menschliche und schufen aus den veredelten Gestalten ihre Götter. Diese idealische Götterwelt wirkte dann fortwährend auf das Volk, so daß sie ihnen immer als Vorbilder der höchsten Schönheit vorschwebten. Kein barbarischer Luxus konnte aufkommen, weil die Schönheit kein Uebermaß leidet, und Einfachheit der Sitten war bei ihren Göttern nicht aus Armuth, sondern aus Fülle entstanden. Ferner wurde Alles bei ihnen hoher Stil dadurch, daß sie

immer nur das Allgemeine und das rein Menſchliche auffaßten, ohne das Zufällige, das Gemeine und Unedle zu berühren. So konnten ſie es wagen, von ſinnlichen Bedürfniſſen zu ſprechen, weil ſie es mit Ernſt und Würde ausſprachen.

„Und ſie erhoben die Hände zum lecker bereiteten Mahle.“

Wie oft kehrt dieſer Vers bei Homer wieder, aber es liegt darin immer ein hoher Ernſt, der keine gemeine Vorſtellung aufkommen läßt.

Ruhe und Heiterkeit iſt dann die dritte Farbe griechiſcher Dichtkunſt, und dieſe hatte ihre Quelle in den helleren Lebensverhältniſſen und der ſteten Ausſtellung der Poeſie zu öffentlichen Feſtſpielen und weil ſie für Tempel beſtimmt war. Der griechiſche zartere Sinn fand vor Gott nicht die enge Klage, welche in keinen Himmel, ſondern in das dunkle Land der Täuſchung gehört, aber wohl die Freude anſtändig, welche ja der Unendliche mit dem Endlichen theilen kann. Poeſie ſoll, wie ſie auch in Spanien ſonſt hieß, die fröhliche Wiſſenſchaft ſein und wie der Tod zu Göttern und Seligen machen. Aus poetiſchen Wunden ſoll nur Ichor fließen, und wie die Perlenmuſchel muß ſie jedes in das Leben geworfene ſcharfe oder rohe Sandkorn mit Perlenmaterie überziehen. Ihre Welt muß eben die beſte ſein, worin jeder Schmerz ſich in eine größere Freude auflöſet und wo wir Menſchen auf Bergen gleichen, um welche das, was unten im wirklichen Leben mit ſchweren Tropfen auffällt, oben nur als Staubregen ſpielet. Daher iſt ein jedes Gedicht unpoetiſch, wie eine Muſik unrichtig, die mit Diſſonanzen ſchließet.

Wie drückt nun der Grieche die Freude in ſeiner Dichtkunſt aus? — Wie an ſeinen Götterbildern: durch Ruhe. Wie dieſe hohen Geſtalten vor der Welt ruhen und ſchauen: ſo muß der Dichter und ſeine Zuhörer vor ihr ſtehen, ſeligunverändert von der

Veränderlichkeit. Tretet einmal in einen Abgußsaal ihrer Götterbildsäulen. Die hohen Gestalten haben Grabes Erde und Himmels Wolke abgeworfen und decken uns eine seligstille Welt auf in ihrer und in unserer Brust. Schönheit bewegt sonst im Menschen den Wunsch und die Scheu, wenn auch nur leise, aber die ihrige ruht einfach und unverrückt, wie ein blauer Aether auf der Welt und Zeit; und nur die Ruhe der Vollendung, nicht der Ermüdung, stillt ihr Auge und schließt den Mund. Es muß eine höhere Wonne geben als die Pein der Lust, als das warme, weinende Gewitter der Entzündung. Wenn der Unendliche sich ewig freuet und ewig ruhet, so wie es am Ende, es mögen noch so viele ziehende Sonnen um gezogene Sonnen gehen, eine größte geben muß, welche allein still schwebt: so ist die höchste Seligkeit, d. h. das, wornach wir streben, nicht wieder ein Streben; nur im Tartarus wird ewig das Rad und der Stein gewälzt — sondern das Gegentheil, ein genießendes Ruhen, das far niente der Ewigkeit, wie die Griechen die Inseln der Seligen in den westlichen Ocean setzten, wo die Sonne und das Leben zur Ruhe niedergehen. Und so zieht uns der Grieche mit Wiegenliedern der Seele singend auf sein großes glänzendes Meer, aber es ist ein stilles.

Zuletzt ist es die sittliche Grazie, die alle griechische Kunst, so auch die Dichtkunst belebt. Das Schöne duldet keine rohe Leidenschaft, denn aus dieser fließen ja Sünde und Laster. Aber die griechische Dichtkunst hatte diese Eigenschaft aus dem Leben mitgenommen. Stände nun in unsern Zeiten Euripides auf, so würde man sagen, es dürfe uns wohlthun, endlich einmal den Wiederhersteller einer Sittlichkeit auf unsern besudelten Bühnen zu begrüßen. Und dieser Euripides war bei dem edleren Theile seiner Zeitgenossen, die noch im Geiste mit Aeschylus und Sophokles lebten, ein sittenloser Dichter, den Aristophanes deshalb unbarmherzig geißelte.

Aber wie fangen wir es an, unſere natürliche Scheu vor dieſen ſo fremdartigen Gebilden zu überwinden? Wie machen wir's nur, daß wir daran gehen, ſie zu unſerer Lectüre, zu unſerm Studium zu machen? Das Objective in ihren Darſtellungen, der ſinnliche Stoff, die heroiſchen Geſtalten und die ſchlichten Schilderungen ſind uns ungewohnte Dinge. Ich dächte, es ſollte uns wohl gelingen, wenn wir erſt anſchauen lernten die Dinge, wie ſie ſind, ohne zu vernünfteln, zu claſſificiren, zu empfindeln und zu weinen. Die neuern Schriftſteller denken und empfinden, ſtatt zu dichten; die Alten dichteten, d. h. was ſie ſchrieben, weckte Gedanken und Empfindungen. Die Neuern gießen uns Gedanken und Empfindung gleichſam ein, daß wir ſelbſt unthätig bleiben und am Ende eines Buches nichts weiter gethan, als eben geleſen haben. Es iſt ein Vorkauen, wie Mütter und Ammen den Kleinen thun, die Griechen aber waren Jünglinge und gebrauchten die Zähne wohl auch, die härteſte Speiſe zu zermalmen; oder ſind wir etwa Greiſe?

Auch der ſinnliche Stoff ſoll uns nicht abſchrecken, es iſt eine kräftige Menſchheit voll Energie und Geſundheit, die da geſchildert wird. Möchten wir uns doch gewöhnen, auch das Natürliche ohne Ziererei zu ſchauen. Homer läßt ſeine Götter im Olympos ſpeiſen und trinken wie ſeine Helden. Unſere Ritter und Romanhelden eſſen freilich nicht; und die größten Dichter der Neuern wagen es kaum, einen Schmaus ausführlich zu beſchreiben.

Iſt aber folgende Stelle bei Homer nicht poetiſch?

„Denn nicht kenn' ich ſelber ein angenehmeres Trachten,
Als wenn ein Freudenfeſt im ganzen Volk ſich verbreitet
Und in den Wohnungen rings die Schmauſenden horchen dem Sänger,
Sitzen in langen Reihen, und voll vor Jedem die Tiſche
Stehen mit Brod und Fleiſch, und lieblichen Wein aus dem Kruge
Schöpfend der Schenk umträgt und umher eingießt in die Becher.
Solches däucht mir im Geiſt die ſeligſte Wonne des Lebens."

Stellen, wie die folgende, widerſtreben unſerer Sentimentalität gänzlich:

„Aber laßt mich genießen des Mahls, wie ſehr ich betrübt bin,
Iſt doch nichts unbändiger ſonſt, denn der ſchreckliche Hunger,
Welcher ſtets mit Gewalt an ſich die Menſchen erinnert,
Auch den Bekümmerten ſelbſt, dem Gram die Seele belaſtet."

Eſſen! Auch wenn man betrübt iſt — eſſen! Unſere Donquixotes eſſen nicht, wenn ſie auch fröhlich ſind. Ich habe ein Mädchen gekannt, das einen jungen Mann für das Ideal ihrer phantaſtiſchen Vorſtellungen gehalten, bis ſie ihn eſſen geſehen; als ſie aber das ſah, weinte ſie bitterlich, weil ihr dieſer ſchöne Traum ſo grauſam vernichtet worden.

Sehen Sie, liebe Freundin, wie weit uns Entfernung vom Natürlichen führen kann? Darum wollen wir unſere durch Erziehung und Gewohnheit verkünſtelte Neigung, anders zu ſcheinen, als wir ſind (denn im Grunde hungert doch Jeden, auch den ſentimentalſten Werther, wenn er nicht ganz wahnſinnig iſt), durch Bilder des Naiven und Abſichtsloſen bekehren.

Schwer wird es uns da freilich werden, die Heroengeſtalten zu faſſen. Wir ſind gewohnt, nur liebenswürdige Helden, wie einen Egmont, Don Carlos, Ferdinand in Kabale und Liebe u. dgl. zu ſehen und zu bewundern, bei denen das „Sentiment" nicht fehlt und die unſerer Weichheit nahe ſtehen. Aber dies darf uns nicht ſo verwöhnen, daß wir für die edle Hoheit und Einfachheit des Sinnes und der Kraft griechiſcher Helden keinen Sinn mehr haben, und uns die plaſtiſche Vollendung, welche mit ruhiger Sicherheit jede Fläche und Linie vor die Anſchauung ſtellt, ohne mit romantiſchem Beiwerk unſere Phantaſie und Empfindung noch nebenbei zu beſchäftigen, wie Marmorkälte berührt.

Schließlich notire ich noch einige Bücher, die auch einem jungen

Mädchen in die Hände gegeben werden können, um sie für das griechische Alterthum vorzubereiten.

Gust. Schwab, Sagen des classischen Alterthums.

K. F. Becker, Erzählungen aus der alten Welt.

E. Kapp, die Heimfahrt des Odysseus.

Auch auf das tüchtige Werk: Hellas und Rom, Vorhalle des classischen Alterthums (in 4 Abtheilungen), mache ich Sie aufmerksam.

Durch diese Schriften dürfte die junge Lesewelt gerade so viel Lust für griechische Poesie erlangt haben, um freiwillig an die Odyssee von Voß und später an die Iphigenie von Goethe zu gehen.

Eine im Ganzen recht brave Auswahl des Besten der griechischen Poesie finden Sie auch in der: Charis, Griechische Anthologie in deutscher Uebersetzung. Ausgewählt für Frauen von Bertha Alrebi. (Berlin, H. Kastner.)

Mehr zu empfehlen möchte es jedoch sein, statt solcher Bruchstücke einige ganze Dramen zu lesen, etwa in der Uebersetzung von Donner.

Fünfzigster Brief.

Wir verlassen nun die schöne Griechenwelt, die freilich, wie Alles, was auf Erden je geblüht, auch verging und unterging, und verfolgen den Gang menschlicher Bildung fort und fort bis auf unsere Zeiten. Von den Griechen ging die Poesie zu den Römern über, so zwar, daß die ersten Dichter in dieser Sprache selbst Griechen waren. Bei diesem kriegerischen Volke ging es

aber langsam mit den Fortschritten jeder feineren Cultur, und die Fechterspiele waren immer beliebter bei der Menge, als das Theater. Dennoch waren schon zur Zeit der punischen Kriege Plautus und Terentius, Beide freigelassene Griechen, die nach griechischen Mustern in lateinischer Sprache Komödieen schrieben. Wie vortrefflich die Stücke Menander's und der übrigen griechischen Lustspieldichter gewesen seien, kann man aus diesen Nachahmungen schließen, die doch selbst bewundernswürdige Schönheit besitzen. Nach ihnen hat sich das Lustspiel aller Neuern, etwa Calderon und Shakespeare ausgenommen, gebildet, ohne sie immer erreicht zu haben. Zur Zeit des Kaisers Augustus lebten die drei größten römischen Dichter: Virgil, Horaz und Ovid. Ersteren werden Sie kennen lernen, wenn Sie Schiller's vortreffliche Uebersetzung des zweiten und vierten Buchs der Aeneide lesen. Es wird Ihnen dabei sogleich auffallen, wie sehr sich Virgil von Homer unterscheidet. Da ist nicht mehr die hohe Einfalt, die natürliche Anmuth des Griechen, der Römer neigt sich schon mehr zum Mannichfaltigen, Glänzenden und Künstlichen. Er bildet den Uebergang vom Naiven zum Sentimentalen. Wir können uns erklären, warum alle neuern epischen Dichter sentimental geworden sind, da sie ihn beinahe allein zum Vorbild hatten; denn die Griechen waren Jahrhunderte lang in Vergessenheit gerathen.

An Klarheit, Harmonie und Heiterkeit ist wohl kein römischer Dichter den Griechen näher gekommen als Horaz, aber der hohe Reiz seiner Poesie, namentlich seiner Oden, ist so innig mit der Sprache selbst verschmolzen, man möchte sagen so eigenthümlich römisch, daß noch bis jetzt keine Uebersetzung vollen Genuß gewähren konnte.

Ovid ist eins der fruchtbarsten Dichtergenies, dem es aber an der Feile Horazens gebrach, um allen seinen Werken die gehörige Vollendung zu geben. Unnachahmlich schön sind seine Metamorphosen (Verwandlungen oder Erzählungen aus der

griechiſchen Mythologie). Voß hat durch ſeine Ueberſetzung dem deutſchen Leſer dieſen Dichter näher gebracht. Leſen Sie doch die einfach-rührende Idylle: Philemon und Baucis oder auch die Niobe.

Es giebt wohl noch mehrere würdige Namen in der römiſchen Literatur, allein wir wollen an ihnen vorübereilen, damit es uns nicht gehe wie der neuern Zeit überhaupt, die über ſie die Griechen vergeſſen hat. Für Damen ſind ſie vollends keine Lectüre, da ſich über die Gebilde derſelben ſchon merklich der trübe Himmel geſunkener Sittlichkeit und alſo auch geſunkener Ideale verbreitet.

Später kam aber böſe Zeit für alle Kunſt, ja böſe Zeit für alle Humanität. Im vierten Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung und in den folgenden begann die große Völkerwanderung. Zahlloſe Nomadenſtämme kamen aus Aſien herüber nach Europa, nahmen Beſitz von dem nördlichen Theile und drängten auch die im Süden gebietenden Oſt- und Weſtrömer immer weiter nach Konſtantinopel und Rom zurück. Der Untergang der römiſchen Weltherrſchaft in drei Erdtheilen war die Folge davon. In dieſer Zeit, wo nur Waffen klirrten und mächtige Kämpfe die Völker bewegten, flohen die Muſen und verſchwanden bald ganz unter den Menſchen. Denn einestheils war ihr Dienſt ſchon unter den verweichlichten und ausgearteten Römern und Griechen ein unwürdiges Spiel geworden, in welchem ſtatt des Schönen der bloße Sinnenreiz, ſtatt der Wahrheit der Sophismus, d. h. der bloße Schein des Wahren galt. Ueberdies aber wurden die alten Denkmäler: Tempel, Bildſäulen, Gemälde und dergleichen, von den Barbaren gewaltſam zerſtört, die Meiſterwerke der Literatur vernichtet, ſo daß nur in einigen Klöſtern noch halbvermoderte Rollen übrig blieben. Da waren keine Schulen und keine Gelehrten, ausgenommen was die Lehrer des Chriſtenthums unter unſäglichen Widerwärtigkeiten und Hinderniſſen für das geiſtige Leben zu thun im Stande waren. Dennoch erhob ſich in

dieſer wüſten Zeit (mit Recht nennt man es die Finſterniß des Mittelalters) die Poeſie, und zwar nicht nur bei den Völkern, die ſich in den ſüdlichen Provinzen der Römer unter Spuren alter Geſittung mit den Ueberbleibſeln der Römer ſelbſt vermiſcht hatten, ſondern auch unter den nördlichſten Barbaren, die ganz ohne Vorbild waren. Noch vor dem Eingang des Chriſtenthums gab es z. B. in Gallien celtiſche Bardenlieder; in Island, Norwegen und Schweden ſangen die Skalden; die Edda, eine Sammlung isländiſcher Sagen, iſt noch vorhanden. Das Bruchſtück des altdeutſchen Hildebrandsliedes, welches Heldenlied in der von Karl d. Gr. veranſtalteten Sammlung gewiß vollſtändig aufgezeichnet wurde, iſt ſehr alt. Nur einem glücklichen Zufalle haben wir es zu verdanken, daß dieſe Probe älteſter Erzählungsdichtung unſeres Volkes uns erhalten worden iſt. Zwei Mönche des Kloſters Fulda hatten in müßiger Stunde die aus heidniſcher Zeit ſtammende Erzählung, als eine ihnen immer noch intereſſante Erinnerung aus ihrem eigenen weltlichen Leben, auf das erſte und letzte Blatt einer Pergamenthandſchrift des Buches Sirach geſchrieben. Das Lied ſchildert eine Begebenheit aus dem Sagenkreiſe, deſſen Mittelpunkt die mythiſch gewordene Perſon des Oſtgothenkönigs Theodorich, Dietrich von Bern (Verona) genannt, iſt. Die Sage, welche ſich meiſt gar nicht um den geſchichtlichen Sachverhalt kümmert und während ſie mit aller Treue den allgemeinen Charakter einer Zeit wiederſpiegelt, doch die Charaktere einzelner Helden nach ihrem Belieben geſtaltet, läßt den Dietrich von Bern vor dem ſiegreichen Odoaker landesflüchtig werden und an dem Hofe des Hunnenkönigs Etzel (Attila) eine Zuflucht finden. Endlich kehrt der Held heim, begleitet von Hildebrand, ſeinem alten treuen Lehrmeiſter und Waffengefährten. Dieſer hatte bei ſeiner Flucht aus dem Vaterlande ſein junges Weib und ein unmündiges Kind, Hadubrand mit Namen, zurückgelaſſen. Als er nun der Hei-

math ſich nahet, tritt ihm Hadubrand, der zum tapferen Kämpfer herangewachſen iſt, entgegen. Vergebens ſucht ihn der alte Vater über den Irrthum aufzuklären; der junge Heißſporn hält das für eine liſtige Ausrede — es kommt zum harten Kampf, und nur aus einem neueren Volksliede erfahren wir, daß der Alte den Jungen zu Boden warf und Beide dann verſöhnt und wohlgemuth zur Mutter Ute zogen, die ihren Gemahl auch nicht wieder erkannte, bis dieſer einen Ring in den Trinkbecher fallen ließ.

Das Gedicht iſt in alt-niederſächſiſcher Sprache geſchrieben; ſtatt des Endreimes hat es die Alliteration oder den Buchſtabenreim, d. h. es finden ſich in den unmittelbar aufeinander folgenden Verszeilen zwei und drei Wörter mit gleichen Anfangs-Conſonanten, wie denn ſchon die Namen Hildebrand und Hadubrand einen ſolchen Stabreim bilden.

Doch gebrauchte der fränkiſche Mönch Otfried, der um 870 eine Geſchichte des Heilandes nach den Evangelien in hochdeutſcher Sprache verfaßte, den Endreim. Die deutſche Sprache war damals freilich noch ſehr ungefüge und es mußten noch drei Jahrhunderte verfließen, bis mit dem Beginn des Minnegeſangs an den Höfen der Fürſten und auf den Burgen der Ritter jene Dichterſprache ſiegreich durchbrach, welche aus den ſüddeutſchen Mundarten Schwabens, Baierns und Oeſterreichs ſich bildete. Da wurde denn auch der Reim zu vollkommener Reinheit ausgebildet und die Sprache verfeinerte ſich zum höchſten Wohllaut wie zur geſchmeidigſten Versbildung. Und ſobald unſere Sprache dieſen Höhenpunkt gewonnen hatte, fehlte auch der Dichter nicht (nach Pfeiffer und Bartſch Kürenberg), der die im Volksmunde lebendig fortgepflanzten Heldenſagen zu einem großen Epos zuſammenfaßte, das wir unter dem Namen des Nibelungenliedes kennen und als das koſtbarſte Kleinod unſerer nationalen Dichtung ſchätzen.

Die Völkerwanderung, welche Nationen und Volksſtämme durcheinander warf und miſchte, war auch für das Aufkeimen des nationalen Epos ein fruchtbarer Boden. Erinnerungen aus der alten aſiatiſchen Heimath, heidniſche Göttermythen hefteten ſich an hervorragende Heldengeſtalten und erhielten in der neuen Heimath ein neues nationales Gepräge. Derſelbe Verbindungs- und Verſchmelzungsproceß brachte dann auch oſtgothiſche, fränkiſche, burgundiſche, hunniſche Sagen zuſammen, und die Volksſänger rundeten die Bruchſtücke ab und machten ein Ganzes daraus. Die Götter- und Heldenſage, deren Mittelpunkt Siegfried war, der gewaltige Drachentödter, aus welchem dann ein ebenſo gewandter als ſtarker, ein ebenſo tugendreicher als tapferer Recke, der Typus älteſten Ritterthums wurde, Siegfried von Santen am Niederrhein, der Sohn Siegmund's und Sieglinden's — trat mit dem burgundiſchen Sagenkreiſe in Verbindung, deſſen Helden Gunther, Gernot und Giſelher ſind. Die Mutter der letzteren iſt Ute, die Schweſter Kriemhild, deren Dienſtmannen Hagen und Volker. Brunhild iſt da die Gemahlin Gunther's; Worms die Reſidenz dieſes Fürſtengeſchlechts. In dieſe Sagenkreiſe wurden ferner die Sagen von Dietrich, dem Oſtgothen, und Attila, dem Hunnen, hineingezogen. Etzel iſt in der Volksdichtung keineswegs die Alles vor ſich niederwerfende „Gottesgeißel", ſondern ein alter, ſchwacher, gutmüthiger Fürſt, deſſen Wohnſitz die Etzelburg (Ofen) in Ungarn. Er hat um Kriemhildens Hand geworben und dieſe hat ſie ihm nicht verweigert; nachdem die feige Hinterliſt ihres Bruders Gunther und die Tücke des grimmen Hagen, der den edlen Siegfried meuchlings ermordete, ihr das Liebſte auf Erden geraubt hat, iſt ihr Herz nur noch von dem einen Gedanken erfüllt, den Tod des Geliebten an ihren Feinden zu rächen. Sie, die einſt ſo edle minnigliche Jungfrau, die mit ſo reinem, innigem, vollem Herzen den edelſten der Männer geliebt hat, iſt nun ganz der Leiden-

ſchaft der Rache hingegeben und ſetzt dieſe mit einer Ausdauer und Willenskraft in's Werk, vor der wir uns entſetzen. Denn ſie opfert ihr ganzes Geſchlecht.

Mit feinen zarten Zügen hat uns der Dichter die jungfräuliche, die eheliche Liebe geſchildert; aber mit tief-poetiſchem Sinn und ſicher treffendem Tact hat er uns ſchon zu Anfang auf einen tragiſchen Ausgang vorbereitet; es klingen ahnungsvoll bedeutſame Töne ſchon in die erſten „Abenteuer", wie die einzelnen Geſänge genannt werden. Kriemhildens Traum vom Edelfalken, den zwei Aare überfallen und tödten, wird von Mutter Ute ausgelegt: Ein edler Mann wird dir zu Theil, wolle Gott ihn behüten, daß du ihn nicht früh verliereſt! Und als dann die Jungfrau antwortet: Ohne Minne will ich bleiben! entgegnet die Mutter, das Glück des Weibes beſtehe doch nur in der Liebe. Darauf Kriemhilde: „Es mag an manchen Frauen genug erprobet ſein, wie Liebe mit Leide lohnen kann!" Und endlich nach unendlichem Schmerz und blutigem Kampf ſchließt das Feſt auf der Etzelburg:

Mit Leide ward geendet des Königs hohes Feſt,
Wie zu allem Ende die Liebe Leid nur läßt.

An die furchtbare Größe der Heldengeſtalten des Nibelungenliedes müſſen Sie ſich freilich erſt gewöhnen; der „grimme Hagen" iſt in ſeinem Haſſe, in ſeinem Trotz, in ſeiner blutigen Tapferkeit dämoniſch hervorragend, findet gar keine Parallele weder mit den Helden Homer's, noch des chriſtlichen Mittelalters, — und ſelbſt Kriemhilde iſt in ihrem Rachedurſt nicht minder ſchrecklich, ſo daß wir die zarte, tiefſinnige Liebe zu Siegfried kaum für möglich halten, wenn wir nachher ſie gegen ihr eigenes Geſchlecht ſo wüthen ſehen. Wie können wir aber von jener wilden Zeit der Völkerwanderung, wo eine verfaulte alte Cultur mit einer neu herein-

brechenden, zwar rohen, aber urgewaltigen und innerlich gesunden naturkräftigen Nationalität und Bildung im Kampfe begriffen war, und eine Gährung herbeiführte, in der die widerstrebendsten Elemente durch einander geworfen wurden: ich sage, wie können wir von jener Zeit, aus der die Nibelungensage stammt, die sogar noch die nordischen Göttersagen und Naturmythen herübergenommen hat, turniermäßig geschulte Ritter und minniglichfeine Damen verlangen? Noch hat sich nordische Wildheit und christliche Sanftmuth nicht durchdrungen; durch das christliche Gewand der Dichtung bricht der riesige heidnische Körper hindurch, denn noch ist es ihm zu eng; aber doch sehen wir bereits in aller Glorie in diesem Verhältniß des Dienstmannes zum Herrn den Kern des deutschen Gemüths, deutsche Treue, die Leib und Leben an das setzt, was sie mit dem Herzen, sei es im Guten oder Schlimmen, ergriffen hat. Ist auch Alles kolossal gehalten, so ist es doch mit größter Naturwahrheit gezeichnet, auf das einfache Wesen und die ewige Natur des menschlichen Herzens gerichtet. Von dieser Naturwahrheit haben z. B. die Franzosen gar keine Idee; bei denen ist Alles conventionell, und wo sie natürlich sein wollen, werden sie erst recht unnatürlich. Das ist unsere Freude, unsere Stärke und unser Stolz, daß wir im Gemüth stark sind, daß unsere ältesten Gedichte und Sagen schon diesen gesunden Kern des deutschen Volkes verherrlichen, in welchem unverwüstliche Triebkraft wohnt. Goethe sagt von den Nibelungen: „Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation. Jedermann sollte es lesen, damit er nach dem Maß seines Vermögens die Wirkung davon empfange.“*)

*) Zu empfehlen die Uebersetzung von Simrock: Das Nibelungenlied. In Prosa für die Jugend bearbeitet: Bäßler's schönste Heldengeschichten des Mittelalters, Osterwald's Erzählungen aus der alten deutschen Welt und A. Richter's deutsche Heldensagen des Mittelalters.

Und auch Frauen und Jungfrauen ſollten es leſen, um deutſchen Sinn in ſeiner ſtarken, von keiner Modebildung verwäſſerten Kraft zu bewahren.

Das jüngere und mildere Seitenſtück der Nibelungen iſt die Gudrun; ſie iſt den Sagen des 10. Jahrhunderts entnommen, während die Nibelungenſagen auf das 5. und 6. Jahrhundert zurückweiſen. An Kampf fehlt es zwar in der Gudrun auch nicht, aber die Helden ſind ſchon viel menſchlicher, und der anmuthigen Partieen ſind ſo viele, daß man an die Odyſſee erinnert wird. Die Gudrun, minder glänzend als Kriemhilde, ſtellt Ihnen in rührendſter Einfalt das Ideal einer deutſchen Jungfrau vor die Seele; Sie werden mit ihr weinen und lachen, mit pochendem Herzen ſie über Land und Meer begleiten, hoffend trotz Sturm und Wogendrang und vielem Leiden, und endlich nur darüber ſich wundern, daß uns Deutſchen dies herrliche Epos ſo lange verborgen bleiben konnte und wir lieber in die Fremde borgen gingen, als an unſerem Eigenthum uns erfreueten und erfriſchten.

Wenden wir uns nun zum romantiſchen Epos der höfiſchen Dichtung. Dieſe verſchmähete die national-deutſchen Sagen als zu roh und wandte ſich der Romantik des Ritterweſens zu, wie es in Spanien und Frankreich erblühet und dann von den Normannen auch nach England übertragen eine eigenthümliche Sagenwelt erzeugt hatte. Was iſt aber Romantik?

Das Chriſtenthum, welches das Princip der innerlichen Weltüberwindung hat und vor der Unendlichkeit des Geiſtes die Endlichkeit der Dinge ſchwinden läßt, traf mit der Naturanlage der germaniſchen Völker zuſammen, ich meine mit dem Hange, der gemüthlichen Erregung ſich hinzugeben, mit der Phantaſie die Schranken der Anſchauung zu durchbrechen. Indem nun dieſer chriſtlich-germaniſche Geiſt mit dem von den romaniſchen Völkern noch feſtgehaltenen Geiſte des claſſiſchen Heidenthums ſich miſchte,

entſtand jene romantiſche Poeſie, welche, in und an der ſinnlichen Realität der Dinge ſich nicht befriedigend, dieſe zu Symbolen des Unendlichen machte und ſo der Phantaſie ein ganz neues Reich eröffnet. Dieſe Romantik, welche im Gegenſatz zu der überwiegend naiven, plaſtiſchen, objectiv einfachen griechiſchen Poeſie ſich individuell mannichfaltig, bunt und abenteuerlich, ſubjectiv und empfindſam geſtaltete, offenbarte ſich in zwei Hauptformen. Die ſchaurige Natur des Nordens, die ſchneebedeckten Ebenen und Eisfelder, die langen Nächte und der Nebel, die das Land Monate lang verhüllen, ſchufen in der erfinderiſchen Phantaſie des Volkes und ſeiner Sänger eine furchtbare und ſchaudererregende Geiſterwelt; aber die Lieder klangen wie beſchwichtigende Harfentöne. Starke Helden, kühne Schiffer und keuſche Jungfrauen waren der Stoff derſelben, die Geſchichten und Sagen löſten ſich gewöhnlich in elegiſche Klagen auf über die kühnen Helden, die ſo früh gefallen in blutiger Schlacht oder vom Elfenzauber umſtrickt. Die nordiſchen Balladen haben etwas Strenges, Abgebrochenes, Sprunghaftes, aber auch viel dramatiſche Kraft und Charakteriſtik. Die Gefühle ſind ſtark, aber zurückgehalten, die Liebe erſcheint innig, aber der Duft und Schmelz, das Sentimentale fehlt.

Lieblicher und freundlicher geſtaltete ſich die ſüdliche Romantik. Sie nahm ſchon manche Blume aus der Märchenwelt der Araber, ſie nahm aber auch die Erinnerungen an griechiſch-römiſche Cultur, und vor allem das ſchon tiefer gewurzelte geiſtige Leben des Chriſtenthums und den Zauber des heitern Himmels und der üppigen Natur auf. Demzufolge geſtaltete ſich auch der Rittergeiſt, deſſen Elemente Tapferkeit, Rechtsſinn, Verehrung der Frauen oder Minne, Religion und Freiheit waren. Poetiſcher wurde dieſer Geiſt noch durch die Kreuzzüge, durch welche morgen- und abendländiſche Empfindungsweiſe, zu einem ſchönen Ganzen verſchmolzen, den

Minneſang ſchaffen konnte. In Frankreich und Spanien hießen die Sänger Troubadours, in England Minſtrels, in Deutſchland Minneſänger. Es waren meiſt Männer aus edlem Geſchlechte, voll hoher und kühner Geſinnung, nicht ſelten im Kampfe tapfere Ritter, oft ſogar gekrönte Fürſten und Kaiſer. Viele derſelben zogen frei wie die Kunſt, die ſie übten, mit der Harfe, Fiedel oder Zither von Burg zu Burg und ſangen, wie vor Zeiten die Rhapſoden, zum Saitenſpiel ihre gefühlvollen Lieder. Die Schreibekunſt hatten die wenigſten erlernt; wer die Mittel hatte, hielt ſich einen Schreiber; aber die Kunſt des lebendigen Worts, des anmuthigen Vortrags im Erzählen beliebter Sagen und Heldengeſchichten, die hatten ſie inne. Indem nun aber die Minnedichtung ſich auf den Frauendienſt beſchränkte, und meiſt eine ſo weiche, ſpielend-ſentimentale Weiſe anſchlug, daß wir Mühe haben, uns dieſe Sänger als geharniſchte, ſchlachtgewaltige Ritter vorzuſtellen — erhielt dieſelbe etwas Einförmiges, Schwächliches und Enges. Doch fehlte es auch nicht an Sängern, welche, von den Feſſeln des Minnegeſanges ſich löſend, ohne dieſen ſelbſt aufzugeben, doch mit freiem Blick und tiefem Verſtändniß ihrer Zeit das Leben allſeitig erfaßten und darſtellten. Ein ſolcher Minneſänger und zwar der beſten einer, deſſen Lyrik in Tiefe der Empfindung, Mannichfaltigkeit der Form wie des Inhalts, ſüßem Wohllaut der Sprache und Tüchtigkeit der Geſinnung claſſiſch zu nennen iſt, d. h. die Höhe der Vollendung erreichte: war Walther von der Vogelweide.

Walther's Jugend fiel in die letzten Jahre der glorreichen Regierung des großen Hohenſtaufen Friedrich Barbaroſſa, ſein reiferes Mannesalter in die nicht minder kräftige vielbewegte Regierung des zweiten großen Friedrich von Hohenſtaufen; gerade dieſer Zeitabſchnitt bezeichnet aber die Blüthe der höfiſchen Dichtkunſt. Das väterliche Gut des Dichters, die „Vogelweide", lag

wahrſcheinlich in Tyrol am Südabhang des Brenner, im Thal der Eiſach (unweit Sterzing). Das kleine Gut mag wohl ſpäter zu einem benachbarten größeren geſchlagen und damit ſein Name untergegangen ſein. Walther's Dürftigkeit nöthigte ihn, Dienſt bei Hofe zu ſuchen; zu Wien am Hofe Herzog Friedrichs des Katholiſchen erlernte er die ritterlichen Künſte und — „ſingen und ſagen". Als ſein Gönner in Paläſtina geſtorben war, zog Walther an den Hof des deutſchen Königs Philipp und feierte mit dieſem (im Jahre 1199) das Chriſtfeſt zu Magdeburg, war aber ſchon am folgenden Pfingſtfeſte wieder in Wien, um der „Schwertleite"*) Herzog Leopold's beizuwohnen. Im Jahre 1205 finden wir ihn abermals in Philipp's Nähe, deſſen volles Vertrauen er beſaß, deſſen Freigebigkeit jedoch minder befriedigend war. So zog denn der Sänger in's Thüringer Land, auf die ſangesreiche Wartburg zu Landgraf Hermann, der glänzend Hof hielt und mit freigebiger Hand die fahrenden Ritter und Minneſänger unterſtützte. Dort fanden ſich die feinſten Geiſter und edelſten Sänger zuſammen; nach der Sage, die freilich den ganzen Vorgang in ein mythiſches Dunkel gehüllt hat, fand dort der poetiſche Wettkampf ſtatt, der unter dem Namen des „Sängerkrieges auf der Wartburg" bekannt iſt. Die Ritter Heinrich von Risbach, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eſchenbach und Walther von der Vogelweide und ein Bürgerlicher, Biterolf von Stilla, kämpften wider den jungen Heinrich von Oſterdingen, der das Lob ſeines Beſchützers, des Herzogs Leopold von Oeſterreich ſang, auf Leben und Tod; Heinrich unterlag und ſollte dem vorher abgeſchloſſenen Vertrage gemäß hingerichtet werden — da flüchtete er zur Landgräfin Sophie, die ihn mit ihrem Hermelinmantel deckte, daß Niemand ihn ſchädige.

*) Das Feſt des Ritterſchlages.

Die Parteikämpfe im deutschen Reich (König Philipp ward von seinem Gegner Otto von Wittelsbach ermordet) und die daraus entspringenden verhängnißvollen Krisen trafen schwer das patriotische Herz des edeln Walther, der endlich den regierungsunfähigen Otto verließ und sich dem neugewählten hochbegabten jungen König Friedrich II. zuwandte, der ihm ein kleines Lehen schenkte und im Jahre 1220 — wie es scheint — ihm auch den Unterricht seines Sohnes Heinrich übertrug. Zur Bildung fürstlicher Jugend gehörte in damaliger Zeit auch Fertigkeit im Gesang, Saitenspiel und in dichterischer Rede. Im Jahre 1228 begleitete Walther den Kaiser auf dessen Kreuzzuge nach dem gelobten Lande; der schon bejahrte Dichter kehrte glücklich nach Deutschland zurück, starb aber bald darauf in Würzburg und ward im Lorenzgarten des neuen Münsters daselbst unter einem Baume begraben, von dessen Wipfel munterer Vogelsang erklang.

Schon diese wenigen Notizen mögen Ihnen das vielbewegte abenteuerliche Leben der Minnesänger kennzeichnen. Von der Seine bis an die Mur und bis zum Po hatte Walther der Menschen Sitte und Treiben kennen gelernt, an den wechselnden Geschicken der deutschen Völker und ihrer Könige den innigsten Antheil genommen, an heiliger Stätte selber seine Kreuzlieder gesungen. Was er gesungen, das war erlebt und frisch empfunden. Wohin ihn das Geschick auch führte, er hatte in allen Lagen den festen männlichen Charakter bewährt, das aufrichtige deutsche Gemüth, die wärmste Liebe zum großen deutschen Vaterlande. Abhängig von der Freigebigkeit der Fürsten und Herren ließ er sich doch nie herab zu fader Schmeichelei, und wie Verse gleich diesen:

Wer schlägt den Löwen? wer schlägt den Riesen?
Wer überwindet jenen und diesen?
Das thut der, der sich selber bezwingt!

von ernſten Kämpfen mit ſich ſelber zeugen, ſo hielt er mit edlem ſittlichen Freimuth auch den Fürſten ihre Pflichten vor und ermahnte ſie, auf Recht zu halten, den Armen Gehör zu geben, nicht zu glauben, was die Schmeichler ſagen und dem lieben Gott zu danken für die Ehre, daß ſo mancher Menſch Gut und Blut zu ihrem Dienſt verwenden müſſe. So geißelte er aber auch das Volk ob ſeiner Zuchtloſigkeit und die leichtfertigen fahrenden Sänger, die nur ihre Zuhörer mit allerlei Narrenspoſſen zum Lachen reizen wollten. Er wendet ſich an die Jugend und ermahnt ſie, Augen, Ohren und Zungen wohl zu behüten, ſchärft den Alten eine gute Kinderzucht ein, und ſelbſt der Papſt bekommt ſein Theil wegen ſeiner Habſucht, die das Silber aus deutſchen Landen lockt.

Deutſchland über Alles! deutſche Sitte und deutſcher Brauch und ganz beſonders der deutſchen Frauen Zier und Güte — davon fließt ſein Mund über mit beredtem, begeiſtertem Lob.

Lande hab' ich viel geſehen,
Nach den beſten blickt' ich allerwärts.
Uebel möge mir geſchehen,
Wenn ich je bereden ließ mein Herz,
Daß ihm wohlgefalle
Fremder Länder Brauch.
Wenn ich lügen wollte, lohnte mir es auch?
Deutſche Zucht geht über alle!
Von der Elbe bis zum Rhein
Und hernieder bis zum Ungerland,
Da mögen wohl die beſten ſein,
Die ich irgend auf der Erden fand.
Weiß ich recht zu ſchauen
Schönheit, Huld und Zier,
Hilf mir Gott, ſo ſchwör' ich, ſie ſind beſſer hier,
Als der andern Länder Frauen.
Züchtig iſt der deutſche Mann,
Deutſche Frau'n ſind ſchön und engelrein;

Thöricht, wer ſie ſchelten kann,
Anders wahrlich mag es nimmer ſein:
Zucht und reine Minne,
Wer die ſucht und liebt,
Komm' in unſre Lande, da es noch beide gibt:
Lebt' ich lange nur darinnen!

Von den Tändeleien und ſentimentalen Ueberſchwenglichkeiten ſo vieler Minneſänger iſt bei Walther von der Vogelweide nichts zu finden; er wird warm und auch feurig, bleibt aber immer wahr und natürlich. Er legt nach deutſcher Weiſe in die Minne die Idealität des Herzens, darum wirkt die Liebe ſittliche Veredlung:

Wer edler Frauenminne pflegt,
Im Herzen böſe That nicht trägt,

ſie macht „hochgemuth", zu allem guten Werk geſchickt. Darum iſt bei Walther auch ein tief religiöſer Zug, eine chriſtliche Innigkeit und Wärme des Glaubens, welche ganz vortreffliche geiſtliche Lieder ſchuf. So betet er am Morgen, bevor er ausreitet:

Mit Segen mög' ich heut erſtehn,
Herr Gott, in deinem Schutze gehn
Und reiten, wo ich hin im Land mich kehre.
Herr Chriſt, laß an mir ſichtbar ſein,
Wie viel vermag die Güte dein,
Und hüte mich um deiner Mutter Ehre.

(Fr. Koch.)

Gelungene Ueberſetzungen der Minneſänger finden Sie in den Arbeiten von Simrock, W. Wackernagel, Koch und Weiske; ſind Sie durch dieſelben vertrauter geworden mit dem Geiſte dieſer Poeſie, dann können Sie auch den von Franz Pfeiffer herausgegebenen Walther von der Vogelweide (deutſche Claſſiker des Mittelalters I., Leipzig 1866) zur Hand nehmen.

Doch waren es nicht nur Lieder, die zum Saitenspiel der Minnesänger erklangen, auch ganze Heldengedichte wurden vom Geist dieser höfischen Kunstpoesie in's Leben gerufen. Als Dreiblatt der hervorragendsten Epiker jener Zeit treten uns Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg entgegen. Die Sagenstoffe, welche sie ergriffen, waren freilich der Fremde entlehnt und nicht auf deutschem Boden gewachsen; es spielt in dieser phantastisch ausgeschmückten Ritterwelt christliche Mystik, sinnliche Derbheit und weltlicher Glanz oft seltsam und barrock in einander; aber echt deutsch ist doch die Darstellung, sei es im heiteren Humor und der aufrichtigen Freude an der Welt, wie sie im leicht beweglichen frohmuthigen Geiste Gottfrieds von Straßburg erscheint, sei es im tiefsinnigen Ernst und der Energie idealen Strebens Wolframs von Eschenbach, oder in der sittlichen Lauterkeit und christlichen Gesinnungstüchtigkeit Hartmanns von der Aue.

Hartmann war ein schwäbischer Ritter, wahrscheinlich in der Bodensee-Gegend zu Hause, und Dienstmann der Herren von Aue. Vielleicht in der Klosterschule von Reichenau gebildet, verstand er lateinisch und französisch und konnte lesen und schreiben. Seine poetische Sprache ist klar und durchsichtig, seine Darstellung reich an naiven Zügen voll zarter Empfindung. Gleich Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg behandelte er den Sagenkreis des König Artus und seiner Tafelrunde; sein „Iwein" ist eine künstlerisch abgerundete Rittergeschichte, aber so voll von wunderlichen Abenteuern, daß sie unserem Geschmacke wenig zusagt. Viel wirksamer wird seine poetische Kraft, wo sie sich einer schwäbischen Volkslegende zuwendet, in der Erzählung: Der arme Heinrich. Sie hat die zartesten Partieen in Schilderung einer idyllischen Häuslichkeit, in der psychologisch tief geschöpften Darstellung der aufopferungsvollen Hingebung einer reinen, innigen,

ebenſo kindlichen als energiſchen Mädchenſeele. Ein reichbegüterter Herr, Heinrich von Aue, wird plötzlich vom Ausſatz befallen, der ihn zum ärmſten, unglücklichſten Mann macht. Nur durch das Herzblut einer reinen Jungfrau — ſo erklären die Aerzte von Salerno — könne er gerettet werden. Als die Tochter ſeines Pächters das vernimmt, faßt ſie den Entſchluß, den guten Herrn, der ihren Eltern ſo viel Gutes erwieſen, zu retten. Kein Widerſpruch von Seiten der Eltern wie des Ritters ſelber vermag ſie von dieſem Entſchluß abzubringen; ſie reiſt mit dem lieben Kranken nach Salerno, dringt in die Aerzte, das Opfer zu vollziehen, — ſchon iſt das Meſſer gewetzt: da ſtürzt der von ſolchem Opfermuthe in höchſte Aufregung verſetzte Ritter in's Zimmer, ſie vom Tode zu retten. Er hat die holde Geſtalt in all ihrer Schöne geſehen, es iſt ein neuer Geiſt über ihn gekommen und er iſt mit Einem Mal aller Krankheit los und ledig. In Freuden kehren beide zurück und das treue Mädchen wird die Gemahlin des Ritters.

Bei allem Zarten und Schönen, das dieſem Erzählungsgedichte nicht abzuſprechen iſt, liegen doch ſo manche widerwärtige Züge im Stoffe ſelber, daß der reine wohlthuende Eindruck des Ganzen darunter leidet. Ein Ritter, der es über ſich vermag, ein edles Mädchen den Aerzten zum — Abſchlachten zu überliefern, hat ſich aller ritterlichen Geſinnung entäußert und damit auch unſere menſchliche Theilnahme verwirkt, welche die Kunſt des Dichters anfangs ſo gut zu wecken verſtanden hat. Die Krankheit liegt zwar nicht außer dem Bereich der Poeſie, aber wir dürfen nicht zu lange bei derſelben aufgehalten, nicht zu ſehr auf das Pathologiſche (den Leidenszuſtand) hingewieſen werden. Die Scene, wo die Jungfrau auf den ärztlichen Secirtiſch gelegt wird, iſt doch peinlich.

Ganz im Gegenſatze zu Hartmann dem „Auer", der im „armen Heinrich" auch das Weltliche unter den Geſichtspunkt chriſt-

licher Geſinnung zu ſtellen und es durch dieſe zu verklären weiß, iſt Gottfried von Straßburg ein ganzes Weltkind, das den Lebensgenuß, die irdiſche Liebe feiert und ſich mit voller Seele der Sinnenwelt hingibt. Gewandt in der poetiſchen Form, leicht, gefällig, blühend und farbenreich in der Darſtellung, ohne ins Uebertriebene zu gerathen, iſt Gottfried in der That ein Meiſter des Geſchmacks. Obwohl bürgerlicher Herkunft war er, eben wegen der Heiterkeit und vollendeten Form ſeiner Muſe, an den Höfen willkommen und Fürſtengunſt ward ihm reichlich zu Theil. Sein Hauptwerk iſt Triſtan und Iſolde, das „Hohelied der Minne", wie man es nicht mit Unrecht genannt hat. Die Liebenden haben aus Einem Becher den Liebeszauber getrunken, der ſie fortan unauflöslich verbindet; nichts deſto weniger weiß uns der Dichter mit ſeiner Seelenmalerei das Emporwachſen und Blühen der Liebe in männlichen und weiblichen Herzen darzuſtellen, den Sinnenrauſch, die unwiderſtehliche Kraft der Leidenſchaft, die den ganzen Gehalt des Lebens in Ein Gefühl auflöſt. Die Erzählung ſelber iſt durchdrungen von dieſer Lyrik der Minnepoeſie. Das Gedicht iſt aber unvollendet geblieben und der Dichter (wahrſcheinlich ums Jahr 1250) darüber hingeſtorben.

Sein echter Gegenfüßler war Wolfram von Eſchenbach, einem Marktflecken unweit Ansbach, ein unbemittelter Ritter, der am gaſtlichen Hofe des Thüringer Landgrafen eine Stätte fand, wo er der Sangeskunſt leben konnte. Auf der Wartburg vollendete er (1204) den Parcival, ſein Hauptwerk. Ernſt in ſeinem ganzen Weſen, ernſt und charaktervoll auch in ſeinen Minneliedern, hat er dieſem Heldengedicht eine Gedankenſchwere, einen idealen Hintergrund, eine bei aller Ueppigkeit der Phantaſie ſtrenge Haltung gegeben, die vielfach an den ſpäteren Italiener Dante erinnert. Mit ſeinem tiefen umfaſſenden Geiſte hat Wolfram die brittiſche Sage von König Artus Tafelrunde, die

er aus französischer Darstellung entnahm, mit der Sage vom heiligen Graal verknüpft und indem er die Abenteuer des Artusritters Parcival, sein Leben und Streben, sein Irren und Straucheln uns erzählt, bis derselbe sein Ziel erreicht und König des Graals wird, uns ein Weltbild mittelalterlicher Geistesanschauung geliefert, das in dem Entwickelungsgange, den das Streben Parcivals nimmt, individuell lebendige Färbung gewinnt. Der Graal ist die kostbare Jaspis-Schüssel, aus welcher Christus in der Nacht, da er verrathen ward, mit seinen Jüngern das Osterlamm gegessen und in welche Joseph von Arimathia, nachdem Longinus mit einer Lanze die Seite des Gekreuzigten geöffnet, das Blut des Erlösers aufgefangen hat. An den Besitz dieses Gefäßes knüpfte sich fortan der Besitz des Segens, den das Blut der Erlösung gebracht; schon der Anblick des heiligen Graals wirkte beseligend, erlöste von allem Schmerz Leibes und der Seele. Doch äußerte sich diese Wirkung nur dem, der glücklich und reinen Herzens sich dem Heiligthum nahet. Dem Heiden und Ungeweiheten blieb es unsichtbar. Held Parcival ist zum König und Hüter des Graals auserkoren; aber nur allmählich wird er sich seiner hohen Bestimmung, seiner Heldenkraft und Heldenpflicht bewußt, durch manchen Fehltritt, durch Zweifel und Verzagen an Gott und der Menschheit dringt er hindurch zum wahren Glauben, zu jenem Punkte gereinigter und geklärter Menschheit, wo der Irrthum wie Schuppen von den Augen fällt und ein neues Paradies gewonnen wird. So ruht dies Heldengedicht auf christlichem Grunde in einem noch eminenteren Sinne als Goethe's Faust. Indem es die Kämpfe und Entwickelungskrisen in die Innenwelt des Gemüths verlegt, indem es in dem jungen Ritter Parcival uns einen nur langsam aus der Uebermacht des Gefühls, aus dumpfem Hinbrüten, linkischem Ungeschick und naiver Kindlichkeit sich befreienden, aber auch einen nur um so sicherer zur Höhe des Heldenthums, das Kopf und Herz auf

dem rechten Flecke hat, sich emporschwingenden Jüngling darstellt: ist es trotz der fremdartigen Namen und seltsamen Schnörkel einer üppig sich verschlingenden Fabel doch ein kerndeutsches Gedicht, auf das unsere Nation mit Recht stolz sein kann.

Einundfünfzigster Brief.

Aus den genannten Classikern des Mittelalters können Sie ersehen, daß der deutsche Minnegesang, wenn auch von der Fremde her angeregt, keineswegs eine bloße Nachahmung der Troubadours-Lyrik war, die, überwiegend die Abenteuer und Wechselfälle der Liebe in leichtem, keckem Humor darstellend, weniger empfindungsvoll, dafür aber auch überwiegend männlicher und klarer war. Da in diesem ganzen minnenden Ritterthum viel Ueberspanntes, Künstlich-Gemachtes lag — das in Ulrich von Lichtenstein, der in Weibertracht als Frau Venus im Lande umherzog, um als Liebeskönigin Lanzen zu brechen, in seiner ganzen Lächerlichkeit sich selber darstellte —: so hatte diese Poesie nur so lange Bestand, als der Rittergeist durch die Kreuzzüge genährt wurde. Sobald diese aufhörten und der in den Städten aufblühende Bürgerstand den Nimbus des Ritterthums zerstörte und den Stand der „Herren" in seine Schranken wies, war es auch mit dem Minnesängerthum vorbei. An seine Stelle trat der Meistergesang der Zünfte, ehrbar, sittlich-streng, vorzugsweise an biblische Stoffe sich haltend, pedantisch nach den festgestellten Regeln Verse schmiedend, alles poetischen Schwunges der freischaffenden Phantasie los und ledig. Doch zur Weckung des geistigen Lebens im Volk, zur Hebung und

Veredelung des Bürgerstandes selber trugen die Schulen der Meistersänger nicht wenig bei. In größeren und kleineren Städten Süddeutschlands, in Mainz, Augsburg, Nürnberg, Memmingen, Colmar, Ulm vor allen, traten ansässige Bürger, meistens Handwerker, zu einem geschlossenen Vereine zusammen und übten die poetische Kunst in den Kirchen nach beendigtem Nachmittags-Gottesdienst, oder im Rathhaussaale und auch in den Wirthshäusern und Herbergen. Auf einem mit Vorhängen umzogenen Gerüst saßen die „Merker", welche die Fehler, die beim Singen und Sagen gemacht wurden, genau verzeichneten und dann die Preise vertheilten, die in silbernen Ketten und Münzen und in einem Kranze von seidenen Blumen bestanden, den der „Kronenmeister" dem glücklichen Sänger aufs Haupt setzte. Auf der sogenannten Tabulatur waren die Regeln des Meistersangs über Reim und Sylbenzahl des Verses, über den Vortrag und die Melodie u. s. w. verzeichnet. In diesem ängstlich-genauen Halten am Hergebrachten, in diesem Schablonenthum mußte freilich der poetische Geist verkümmern; nur in einzelnen kräftig und reich begabten Persönlichkeiten, wie sie in einem Hans Sachs, dem Schuhmacher zu Nürnberg, uns entgegentreten, pulsirte ein dichterisches Leben. Hans Sachs hat über zweihundert größere und kleinere Gedichte, Fabeln, Schwänke, Lust- und Trauerspiele hinterlassen und in seinen ernsthaften Geschichten wie in den lustigen Schwänken ein nicht geringes Erzählertalent entfaltet.

Wenn nun auch der frische Aufschwung, den die deutsche Lyrik bei den Minnesängern genommen hatte, bei den Meistersängern wieder erlahmte: so ward dieser starren Kunstlyrik gegenüber doch ein reicher Ersatz gewährt durch den frisch sprudelnden Quell des weltlichen Volksliedes, in welches der poetische Sinn des ungelehrten, von Schulzwang und Regel unbeirrten Volkes sein Gemüthsleben ergoß. Aus dem Born des Volksliedes erfrischte sich

nach langer Dauer die im 18. Jahrhundert zum zweiten Mal und herrlicher als das erste Mal aufblühende Kunstpoesie unserer classischen Literatur. Ohne das Volkslied hätten wir gar nicht die einfachen herzinnigen Töne Goethe'scher Lyrik; manche Perlen unter seinen Liedern, wie der „Erlkönig", das „Röslein roth", das italienische „Ständchen" sind fein geglättete und sinnig abgerundete Volkslieder. Uhlands Muse ist durch die Milch des Volksliedes genährt und groß gezogen, hat ihr die frischen rothen Wangen und kräftig gesunden Glieder zu danken. Die aus dem Volke hervorgegangenen Sänger, oder die im Geist und Sinn des ungelehrten gemeinen Mannes redenden Dichter, die der Anschauungs-, Gefühls- und Denkweise des Volkes sich nicht durch ihre „höhere Bildung" entfremdet hatten, schlugen in einfachster Weise jene Herzenstöne an, die, sobald sie erklangen, alsbald auch ergriffen und von Jung und Alt gesungen und fortgepflanzt wurden. Diese Volksdichter dichteten und sangen recht eigentlich im Namen des Volks, erregt und bewegt von dem, was in aller Herzen lebendig war, was Allen auf den Lippen schwebte. Der Strophenbau des Liedes war höchst einfach, der Reim meist sehr mangelhaft, die ganze Composition unvollkommen — vom künstlerischen Standpunkte aus betrachtet. Aber der poetische Ton und Klang, die einfache natürliche Sprache des Gefühls, die Wärme des vom Selbsterlebten und Selbstempfundenen ergriffenen Gemüths fehlte keinem dieser Lieder. Die gelungensten verbreiteten sich weit und erhielten sich lange Zeit lebendig; im Munde des singenden Volkes fortgepflanzt half der Gesang dem Gedächtnisse nach. Es konnte natürlich nicht fehlen, daß im Laufe der Zeit manches Lied in seiner ursprünglichen Fassung gar nicht mehr zu erkennen war, da Strophen weggelassen und neu hinzugefügt, auch verschiedene Lieder mit einander verschmolzen wurden, so daß manches Lied in Schlesien ganz anders lautete, als am Rhein oder an der Donau. Das

15. und 16. Jahrhundert, in welchem das Volkslied blühete, war ein innerlich und äußerlich bewegtes, wanderluſtiges, geiſtig und gemüthlich erwecktes — es war ja die Zeit, in welche die Entdeckung Amerika's und die Kirchenreformation Luthers fiel —, und dieſes neue Leben, dieſer friſche Bildungstrieb wurzelte im Bürgerſtande, an deſſen Erregung und Bewegung denn auch die dienende Volksklaſſe den nächſten Antheil nahm. Wanderburſchen und fahrende Schüler, dann freilich auch die Bänkelſänger brachten die Lieder von Ort zu Ort und nachdem die Buchdruckerkunſt erfunden war, wurden ſie als „fliegende Blätter" in alle Gauen des deutſchen Vaterlandes getragen.

Um Ihnen nur an Einem Beiſpiele zu zeigen, wie leicht und frei bei aller Nachläſſigkeit der Form das Volkslied einhergeht und wie es in dem ſprungweiſen Fortſchritt ſeiner Darſtellung freilich auch ſehr zu Veränderungen und Umbildungen geeignet iſt, will ich Ihnen ein paar Lieder aus dem 16. Jahrhundert (115 ganz neue Liedlein, Nürnberg 1544) mittheilen.

Drei Fräulein.

I.

Mit luſt tet ich außreiten
durch einen grünen wald,
darinn da hort ich ſingen
drei vöglein wol geſtalt.

So ſind es nit drei vögelein,
es ſind drei frewlein fein;
ſoll mir das ein nit werden,
gilt es das leben mein.

Das erſt das heißet Urſulein,
das ander Barbelein,
Das dritt hat keinen namen,
Das ſoll des jagers ſein.

II.

Dort oben auf dem berge,
da ſteht ein hohes haus,
darein gend alle morgen
drei hüpſche frewlein ein.

Die erſt die iſt mein ſchweſter,
die ander iſt mir gefreundt,
die dritt die hat kein namen,
die muß mein eigen ſein.

Es ſind die unvergänglichen Anläſſe und Gegenſtände aller Lyrik, der Liebe Leid und Luſt, Scheiden und Meiden und Wiederſehen, der Wechſel der Jahreszeiten und die Freude an der Natur, wie ſie namentlich in den Jäger- und Wanderliedern hervortritt, ferner die Freuden des Weins und der Geſelligkeit, — welche auch im Volksliede das poetiſche Motiv bilden. Aber neben dieſer Volkslyrik erhielt ſich auch die Volks-Epik, das Erzählungslied lebendig, das erſchütternde Todesfälle oder hiſtoriſch-merkwürdige Ereigniſſe beſang, auch wohl die Thaten kühner Räuber feierte oder eine gelungene Entführung. Als charakteriſtiſches Beiſpiel theile ich Ihnen das Lied von der ſchönen Bernauerin mit, aus dem Jahre 1435, in unſerer Schreibart. Agnes Bernauer, die Baderstochter zu Straubing, war die Geliebte Herzog Albrechts von Baiern, der ſich mit ihr vermählte und trotz dem Zorn ſeines Vaters ſie nicht verlaſſen wollte. Da befahl der Herzog Ernſt, der die Abweſenheit ſeines Sohnes benutzte, daß man die Agnes Bernauer in der Donau ertränken ſolle. Es geſchah. Der unglückliche Sohn wollte den grauſamen Vater bekriegen, ließ ſich aber wieder beſänftigen und machte dann zum Gedächtniß ſeiner der Politik geopferten Gattin fromme Stiftungen.

Von der ſchönen Bernauerin.

Es reiten drei Ritter zu München hinaus,
Sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus:
„Bernauerin, biſt du drinnen?
ja drinnen?“

„Biſt du drinnen, ſo tritt du heraus,
Der Herzog iſt draußen vor deinem Haus
Mit all' ſeinem Hofgeſinde,
ja Geſinde.“

Sobald die Bernauerin die Stimme vernahm,
Ein ſchneeweißes Hemdlein zog ſie da an,
Wohl vor den Herzog zu treten,
ja treten.

Sobald die Bernauerin vor's Thor 'naus kam,
Drei Herren gleich die Bernauerin vernahm.
„Bernauerin, was willſt du machen?
ja machen?“

„Ei, willſt du laſſen den Herzog entwegen,
Oder willſt du laſſen dein jung friſches Leben
Ertrinken im Donauwaſſer?
ja Waſſer?“

„Und eh' ich will laſſen mein'n Herzog entwegen,
So will ich laſſen mein jung friſches Leben,
Ertrinken im Donauwaſſer,
ja Waſſer.“

„Der Herzog iſt mein
Und ich bin ſein!
Sind wir ja treu verſprochen,
ja verſprochen.“

Bernauerin auf dem Waſſer ſchwamm,
Maria, Mutter Gottes, ſie rufet an,
Sollt' aus der Noth ihr helfen,
ja helfen.

„Hilf mir, Maria, aus dem Waſſer heraus,
Mein Herzog baut dir ein neu Gotteshaus,
Von Marmelſtein einen Altar,
ja Altar."

Sobald ſie dieß hat geſprochen aus,
Maria, Mutter Gottes, hat geholfen aus
Und von dem Tod ſie errettet,
ja errettet.

Wie die Bernauerin auf die Brücken kam,
Ein Henkersknecht zu der Bernauerin kam:
„Bernauerin, was willſt du machen?
ja machen?"

„Ei, willſt du werden ein Henkersweib,
Oder willſt du laſſen deinen jung ſtolzen Leib
Ertrinken im Donauwaſſer?
ja Waſſer?"

„Und eh' ich will werden ein Henkersweib,
Eh' will ich laſſen meinen jung ſtolzen Leib
Ertrinken im Donauwaſſer,
ja Waſſer."

Es ſtand kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag,
Bernauerin iſt ertrunken,
ja ertrunken.

„Auf, rufet mir alle Fiſcher daher,
Sie ſollen fiſchen bis ins rothe Meer,
Daß ſie mein Feinslieb ſuchen,
ja ſuchen."

Es kommen gleich alle Fiſcher daher,
Sie haben gefiſcht bis ins rothe Meer,
Bernauerin ha'n ſie gefunden,
ja gefunden.

Sie legen's dem Herzog wohl auf den Schooß,
Der Herzog viel tauſend Thränen vergoß,
Er thät gar herzlich weinen,
ja weinen.

„So rufet mir her fünftauſend Mann,
Einen neuen Krieg will ich heben an,
Mit meinem Herrn Vater eben,
ja eben."

„Und wär' mein Herr Vater mir nicht ſo lieb,
Ich ließ ihn aufhenken wie einen Dieb,
Wär' aber mir 'ne große Schande,
ja Schande."

Es ſtund kaum an den dritten Tag,
Dem Herzog kam eine traurige Klag',
Sein Herr Vater iſt geſtorben,
ja geſtorben.

„Die mir helfen ſollen meinen Herrn Vater begraben,
Rothe Mantel müſſen ſie haben,
Roth müſſen ſie ſich tragen,
ja tragen."

„Und die mir helfen mein Feinslieb begraben,
Schwarze Mäntel müſſen ſie haben,
Schwarz müſſen ſie ſich tragen,
ja tragen."

„So wollen wir ſtiften eine ewige Meß,
Daß man die Bernauerin nicht vergeß,
Man wolle für ſie beten,
ja beten!"

Dieß Lied, nicht gar lange nach der Begebenheit gedichtet, die es feiert, hat vollste dramatische Lebendigkeit, aber den genauen Sachverhalt gibt es nicht an, sondern rückt bereits das Thatsächliche ins Mythische. Mit schnellen Sprüngen eilt es von einem Moment zum andern und läßt es uns den Zusammenhang errathen. Aber die Treue und Reinheit der Gattin, der tiefe Schmerz des Gatten, der die Pietät des Sohnes gegen den Vater doch nicht unterdrücken kann, sind vortrefflich gezeichnet und naiv ist wieder die Verschiedenheit der Trauer in den rothen und schwarzen Kleidern angedeutet.

Wie die nordische Ballade und die südliche Romanze vorherrschend im Erzählungston gehalten ist: so fehlt es auch uns Deutschen an epischen Volksliedern nicht, wenn sie auch an poetischem Werth der Lyrik nachstehen. Die ältesten Volkslieder sind ja überhaupt episch, an große Ereignisse und hervorstechende Heldenthaten sich anschließend. Bevor das Volk die Zustände und Bewegungen des Innenlebens zum Gegenstande seines Gesanges machen kann, muß es erst durch die Anschauung großer Thatsachen aufgerüttelt werden. Auch unsere ältesten religiösen Lieder waren überwiegend episch, die Geschichte von der Geburt, vom Leiden und Sterben, von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi feiernd, wie sie die Evangelien erzählen. Die Zeit jedoch des nationalen Epos, die unmittelbar an das mythische Zeitalter der nationalen Heldenkämpfe sich anschließt, war längst vorüber; nur einzelne Nachklänge der deutschen Heldensage finden wir noch in Volksliedern, wie der Kampf Hildebrands mit seinem Sohne Hadubrand in dem bekannten und beliebten Liede: „Ich will zu Land ausreiten, sprach Meister Hildebrand", gefeiert wird. Die Umarbeitungen und Ueberarbeitungen des alten Volksepos, wie sie in Gedichten vom Rosengarten, vom Zwerg Laurin, von Otnit, Hugo und Wolfdietrich beliebt wurden (vereinigt unter dem Namen „das alte

Heldenbuch") haben geringen poetiſchen Werth. Hingegen erlebte das altdeutſche Thierepos von Reineke dem Fuchs, der von Nobel, dem König der Thiere vorgeladen wird wegen vielfacher Ränke und Miſſethaten, aber Allen ein Schnippchen ſchlägt, eine ſehr gelungene Ueberſetzung und theilweiſe Umdichtung und erhielt ſich bis jetzt in der Gunſt aller Freunde echter Poeſie. Bekanntlich hat es Goethe in Hexametern gegeben; Meiſter Kaulbachs claſſiſcher Illuſtrationen dazu iſt bereits gedacht worden.

Wollen Sie über das Volkslied näher ſich belehren, ſo mag Ihnen A. F. G. Vilmars Handbüchlein für Freunde des Volksliedes, ferner das 2te Bändchen der Aeſthet. Vorträge von A. W. Grube empfohlen ſein. In Wolfgang Menzels Blumenleſe: „Die Geſänge der Völker" (Leipzig, 1856 in 2. Aufl.) finden Sie eine wohlgeordnete Auswahl von Volksliedern und volksthümlicher Lyrik. Damit Sie auch von den gemüthlichen, im Ganzen durchaus lebensfrohen und heiteren Singweiſen der deutſchen Volkslieder eine Vorſtellung erhalten, laſſen Sie ſich doch das mit hübſchen Illuſtrationen ausgeſtattete Büchlein von Georg Scherer kommen: „Die ſchönſten deutſchen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweiſen." (Leipzig, 1868, 2. Aufl.) Eine gute Auswahl iſt ferner: „Deutſcher Liederhort von Ludwig Erk" (Berlin, Enslin).

Zweiundfünfzigſter Brief.

Sie thun Recht, liebes Fräulein, wenn Sie das unlängſt (1863) erſchienene vortreffliche Ritterbuch von Fr. v. Falkenſtein zur Hand nehmen; man muß die Ritter und das Treiben jener Zeit kennen lernen und ſich von der damaligen Empfindungsweiſe

und Galanterie einen Begriff bilden, wenn man die Minnelieder verſtehen will. Sie bekommen zugleich ein Bild von der Würde, Reinheit und Thätigkeit jener Frauen, die uns neuere Romanſchreiber meiſt in ſolch gemeiner Proſa ſchildern, und als Schlußſtein zu dem großen gothiſchen Rieſenbau des Mittelalters nehmen Sie Goethe's Götz von Berlichingen.

Nun aber laſſen Sie uns nach Süden ziehen und zwar nach Italien, wo zu gleicher Zeit mit den Meiſterſängern drei große Dichter lebten: Dante, Petrarca und Boccaccio.

Alles, was Wiſſenſchaft und Leben damaliger Zeit Großes und Schönes darbot, hat Dante, in ſeinem allegoriſchen Epos: Die göttliche Komödie, im myſtiſch-religiöſen Sinne ſeiner Zeit dargeſtellt. Die Parteikämpfe der Welfen und Ghibellinen, die Thaten und Leiden hervorragender Männer werden in charakteriſtiſchen Figuren mit echt hiſtoriſchem Sinne erfaßt und in markigem Styl gezeichnet. Aber indem der Dichter alle dieſe Kämpfe und Errungenſchaften ſeines Zeitalters in Himmel und Hölle verlegt, aus der wirklichen Welt in eine mythiſch-jenſeitige ſpringt und ſeinem Heldengedicht die katholiſch-religiöſe Form aufprägt, entzieht er ſeiner obwohl großartigen Schöpfung die reine poetiſche Wirkung und macht ſie zu einer Zwittergeburt.

Petrarca hat ſeine Stärke auf lyriſcher Seite. Er hat in künſtlichem Versbau die zarteſte Sentimentalität geſchildert in ſeinen an die geliebte Laura gerichteten Sonetten. Die italieniſche Proſa aber wurde durch die Novellen des Boccaccio ſehr gehoben, der, freilich nur die ſinnliche Liebe feiernd, mit ausgezeichneter Leichtigkeit und reizender Anmuth zu erzählen wußte.

Im 16. Jahrhundert erſchien Arioſt's romantiſches Epos: Der raſende Roland, voll maleriſcher Anmuth. Ihm folgte Taſſo, deſſen glühende Empfindung ſowohl in ſeinen lyriſchen Gedichten, als auch in ſeinem Epos: Das befreite Jeru-

ſalem, allen Zauber einer muſikaliſchen Sprache entwickelte. Doch folgten alle dieſe italieniſchen Dichter mehr oder weniger römiſchen Vorbildern und nahmen beſonders das Gekünſtelte in ihre Werke auf, ſo daß ſie, Dante ausgenommen, weniger durch den Geſammteindruck ihrer Werke, als durch einzelne der Natur und dem höchſten poetiſchen Leben entnommene Stellen befriedigen. Uebrigens war die Poeſie der Italiener, ſo wenig ſie das hohe Ideal der Griechen erreicht hatte, doch derſelben an Ruhe, Heiterkeit und Grazie in der europäiſchen Romantik am nächſten gekommen. Sie iſt eine männliche Kunſt geworden, gleichſam der großgewachſene Minnegeſang, und darum hat das Studium derſelben den neuern Dichtern, beſonders Wieland und Goethe, gedient, von den kindlichen Minneliedern mitten durch die moderne Sentimentalität hindurch den Rückweg zu finden zum griechiſchen Stile. Den Italienern ſelbſt iſt dies nicht gelungen, denn nach Taſſo brachte Marino und ſeine Schule das Spielende, Tändelnde, Schwülſtige und andere poetiſche Süßigkeiten der römiſchen Dichter in die italieniſche Poeſie, von denen ſie ſich kaum in der neueſten Zeit losmachen konnte. Wir werden ſpäter ſehen, wie dieſer verfehlte Geſchmack im 17. Jahrhundert auch unſere deutſchen Dichter auf Abwege führte.

Das meiſte poetiſche Leben iſt allerdings in den portugieſiſchen und ſpaniſchen Meiſtern jener Zeit zu finden. Die Luiſiadi (d. h. die Luſitaner oder Portugieſen), ein Heldengedicht von dem Portugieſen Camoens, der ſpaniſche Don Quixote von Cervantes, dieſer echt komiſche Roman, der ſeines Reichthums an unübertrefflichen Lebensgemälden wegen wohl ein Epos heißen könnte, Calderons romantiſches Theater — ſind erſt in neuern Zeiten von den Deutſchen ganz anerkannt und gewürdigt worden, und haben auch bisher ſchon vielfältigen Einfluß auf unſere Literatur gehabt. Der poetiſche Drang ergriff mit Glück die reichen,

im Volksgemüth lebendig fortgepflanzten Sagen und Heldengeſchichten, die freilich mit dem rechtgläubig-katholiſchen Sinn des Spaniers, dem das Kirchen-Dogma für ein ſchlechthin Unabänderliches, für alle Zeiten Gegebenes galt, verſchmolzen eine ſehr eigenthümliche Form und Farbe erhielten. An Wechſel der Begebenheiten und Situationen ſind die Dramen eines Lope de Vega und Calderon reich, in den Darſtellungen bibliſcher Geſchichten und Scenen aus dem Leben der Heiligen lag bereits ein nicht geringes dramatiſches Element, aber der frei auf ſich ſelber beruhende, nach den Geſetzen ſeiner eigenen Individualität ſich beſtimmende und ſeinen Charakter entwickelnde Menſch giebt doch erſt das rechte dramatiſche Leben, das den ſpaniſchen Dramen abging, weil hier Kirche und Ritterthum, das Geſetz großer Körper- und Genoſſenſchaften als zwingende Regel die Individuen beherrſchte. Das katholiſche Drama blieb im Grunde immer epiſch, Begebenheiten erzählend; wie bei den Griechen das Götter und Menſchen beherrſchende Schickſal über den handelnden Perſonen ſchwebte als zwingende Macht, der die Charaktere ſchon im Voraus verfallen waren: ſo war im chriſtlichen Mittelalter die katholiſche Kirche die Schickſalsgöttin (das fatum) geworden, die ſegnend und verdammend, ſtrafend und belohnend ihre Gnade und Ungnade ſpendete, je nachdem der Einzelne ſich ihr unterwarf, d. h. ſeine ganze Individualität ihr opferte. Das Recht der freien Individualität konnte nur auf proteſtantiſchem Boden auch für das Drama erobert werden, und William Shakeſpeare war der Mann, der dem modernen Drama die Bahn eröffnete, indem er zuerſt in ſeinen hochpoetiſchen Schöpfungen zeigte, wie der Charakter des Menſchen Dämon, der Zug des Herzens des Schickſals Stimme iſt.

Dreiundfünfzigſter Brief.

Die Reformation brachte für Deutſchland zunächſt keinen Aufſchwung der Nationalliteratur, ſondern theologiſches Gezänk, und dann unſeligen Zwieſpalt und verderblichen Bürgerkrieg. Zwar hatte Luther der hebräiſchen Poeſie ihren heiligen Ernſt und Gedankenſchwung glücklich abgelauſcht und durch ſeine treffliche Ueberſetzung der Bibel Alten und Neuen Teſtaments der deutſchen Sprache bewunderungswürdige Stärke, Biegſamkeit und Harmonie verſchafft, wie er denn ſelber in ſeinen Kirchenliedern, die er mehr ſingend als ſchreibend dichtete, in einfacher und doch höchſt ergreifender Weiſe chriſtliche Begeiſterung mit pindariſchem Schwung vereinigte. Allein er fand nur in ſeiner kirchlichen und theologiſchen Wirkſamkeit Jünger, die freilich auch bald auf dieſem Gebiet über ihren dogmatiſchen Streitigkeiten, über dem Buchſtaben den Geiſt und das Weſen vergaßen; die tiefpoetiſche Natur des großen Kirchenreformators blieb von Vielen verkannt, und in den Schulen der Gelehrten herrſchte nach wie vor pedantiſche Engherzigkeit und Verachtung der Mutterſprache.

England dagegen war aus harten inneren Kämpfen ſtärker hervorgegangen und durch die Reformation in ſeinem nationalen Leben weſentlich gekräftigt worden. Dort erhob ſich unter der glorreichen Regierung der Königin Eliſabeth als Stern erſter Größe ein Dichter ſonder Gleichen, der, ohne gelehrte Bildung, aber urkräftigen, hellen Geiſtes und vom Leben ſelber in die Schule genommen, das Drama plötzlich auf den Höhenpunkt ſeiner Ausbildung erhob. William Shakeſpeare, geboren 1564 zu Stratfort am Avon, der Sohn eines Wollhändlers und vielleicht ſelbſt zu dieſem Gewerbe beſtimmt, verheirathete ſich ſchon

als 18jähriger Jüngling, fühlte ſich aber in ſeiner vielleicht übereilt geſchloſſenen Ehe nicht glücklich, ging davon und kam nach London, wo er zuerſt Schauſpieler, dann Mitactionär eines Theaters wurde, zu Wohlſtand gelangte und ſich in den höchſten Ständen Freunde erwarb; namentlich war ihm Graf Southampton zugethan und die Königin Eliſabeth ſelber, wie auch ſpäter Jakob I., waren dem Dichter ſehr gewogen. Wie die glücklichen Zeiten nationalen Aufſchwunges unter Eliſabeth auch den jungen Dichter begeiſtert und gekräftigt hatten, ſo wirkten die ſpätern trüben Zeiten merklich verdüſternd auf ſeine Stimmung; im Jahre 1612 zog er ſich vom Schauſpiel zurück, verließ 1614 London und ſtarb 1616 in ſeinem Geburtsorte.

Was ſoll ich Ihnen aber in Kürze von des großen Britten unſterblichen Werken ſagen, was von dieſem reichen, tiefen, hellen und klaren Dichtergeiſte, der in die Geheimniſſe des Menſchenherzens gedrungen wie Wenige vor und nach ihm, der alle Saiten der Liebe und Freundſchaft, der Treue und Dankbarkeit mit unnachahmlicher Zartheit berührt, und hinwiederum alles Dämoniſche in der Menſchenbruſt, alle Affecte und Leidenſchaften mit ſeiner ſtets ſicheren Sonde bloßgelegt hat, daß dem Hörer und Zuſchauer das Blut erſtarrt! Die ganze Stufenleiter von Freude und Luſt, und frivolem Scherz und geiſtreichem Witz zum ſtrengen Gedanken voll ſittlichen Ernſts — das Gemüthsleben von der Lichtſeite bis zum Schatten finſterer Schwermuth und bis zur Nacht des Wahnſinns und der Verzweiflung — die Sünde in ihrem Keim, Wachsthum und Ende, menſchliche Schwäche in ihrer Erbärmlichkeit und menſchliche Thatkraft in ihrer Erhabenheit: wo iſt etwas Menſchliches, das in Shakeſpeare's Dramen nicht einen dichteriſch vollendeten Ausdruck gefunden hätte? Frei ſchwebt ſein Geiſt über das Natur- und das Menſchenleben dahin, mit Adleraugen ſeine Höhen und Tiefen erſpähend und Bilder ſammelnd

für die unendliche Fülle und Mannichfaltigkeit ſeiner Gedanken. Der fallende Waſſertropfen, der blinkende Thau und die linde Sommernacht werden von ihm mit gleicher Meiſterſchaft gemalt wie der Sturm und Blitz und das gewaltige Meer, und doch dienen alle dieſe Naturbilder nur zur Verkörperung ſeiner, das menſchliche Leben charakteriſirenden Gedanken, zum ſymboliſchen Hintergrund ſeiner dramatiſchen Charaktere, ja das Naturleben wird unter ſeiner Hand ſelber dramatiſch und er perſonificirt den Thautropfen wie jede Regung des menſchlichen Gemüths. Eine neue Götterwelt tritt an die Stelle der griechiſchen Mythologie und des Heiligen der katholiſchen Kirche, ſie wird unmittelbar aus dem menſchlichen Herzen ſelber heraufbeſchworen, es ſind Engel und Teufel, Heroen und Feiglinge, Geſpenſter und Hexen, die uns die Welt des Gemüthes gegenſtändlich machen, und weil ſie ein ſo treuer Ausdruck des Inneren ſind, auch vollſte Anſchaulichkeit und äußere Wirklichkeit gewinnen. Freilich iſt auch Shakeſpeare ein Kind ſeiner Zeit; ſeine dramatiſche Muſe iſt in mancher Hinſicht auch romantiſch, ausgeſtattet mit der ganzen bunten phantaſtiſchen Mährchen- und Sagenwelt des Mittelalters, mit Vorliebe ihren Stoff aus Novellen und Geſchichtsüberlieferungen nehmend, die bereits ein poetiſches Gepräge im Volksgemüthe erhalten haben. Aber wie natürlich weiß der Dichter die überkommene Sage, den Aberglauben und Geiſterſpuk mit der Handlung ſelber zu verſchmelzen, für die Charakteriſtik ſeiner handelnden Perſonen ſelber zu verwenden, ſo daß auch das Phantaſiebild zum vollſten Lebensbilde wird und für uns volle ſinnliche Realität gewinnt! Ein Shakeſpeare durfte es wagen, einen Sommernachtstraum mit ſeinen Elfen und ſeiner Waldluft in Scene zu ſetzen und der dramatiſchen Wirkung gewiß zu ſein; den Geiſt von Hamlets Vater ganz dem Geſpenſterglauben des Volkes gemäß auf der Bühne nicht bloß erſcheinen, ſondern auch als handelnde Perſon mit agi-

ren zu laſſen. Von Shakeſpeare's Kunſt gilt ganz beſonders das Goethe'ſche bekannte Wort:

Mährchen, noch ſo wunderbar,
Dichterkünſte machen's wahr!

Nicht zu rühmen iſt die Shakeſpeare'ſche Manier, die etwas ganz Subjectives iſt, die aber in Sitte und Stimmung ſeiner Zeit manche Entſchuldigung findet, ich meine die geſuchten Wortſpiele, das Witzeln, der Schwulſt in manchen Stellen, die Luſt an pöbelhaften Schimpfwörtern und die rohen Anſpielungen auf geſchlechtliche Verhältniſſe. Königin Eliſabeth und ihre Hofdamen mögen wohl derbere Nerven gehabt haben als die Damen der Jetztzeit, ſo daß ſie über Manches lachen konnten, was heutzutage in gewählter Geſellſchaft durchaus nicht geſprochen oder zum Gegenſtand von Späßen gemacht werden kann, weshalb auch die Schauſpiele Shakeſpeare's eigens für unſere Bühnen bearbeitet werden müſſen, und ſich keineswegs ſo ohne Weiteres zur Lectüre für jungfräuliche Leſerinnen eignen. Darum wünſchte ich, Sie hörten dann und wann die Dramen des engliſchen Barden gut vorleſen, wobei dann ſelbſtverſtändlich Manches überſprungen oder manches Anſtößige gemildert werden könnte. Aber jene Auswüchſe, Schnörkel und Verſtöße wider das edle Gleichmaß und den feineren Geſchmack ſind doch nur ein Beweis von der Ueberfülle an Kraft, und kommen wenig in Betracht gegen die Schönheit des Ganzen und ſo vieles Zarte und Liebliche im Einzelnen. Vorläufig will ich Ihnen nur einige Bilder aus ſeiner großen Galerie vorführen, damit Sie den Mann lieben und bewundern lernen, bis Sie etwa ſo glücklich ſind, einen guten Vorleſer zu hören.

Erſt eine Stelle aus König Johann von England, einem Drama, das, als Ganzes betrachtet, minder gelungen, aber deshalb nicht minder reich an einzelnen Schönheiten iſt.

Dieſer Fürſt hatte ſich ungerechter Weiſe des Throns bemächtigt und den rechtmäßigen Erben, den kleinen Herzog Arthur, den Sohn ſeines Bruders, verdrängt. Um dieſen gefährlichen Nebenbuhler los zu werden, befiehlt er ſeinem Kämmerer Hubert, ihn zu morden.

Hubert und zwei Aufwärter (treten auf.)

Hub. Glüh' mir die Eiſen heiß, und ſtell' du dann
Dich hinter die Tapete; wenn mein Fuß
Der Erde Buſen ſtampft, ſo ſtürzt hervor,
Und bind't den Knaben, den Ihr bei mir trefft,
Feſt an den Stuhl. Seid achtſam! Fort und lauſcht!
Erſter Aufw. Ich hoff', Ihr habt die Vollmacht zu der That.
Hub. Unſaub're Zweifel! Fürchtet Nichts, paßt auf!
(Aufwärter ab.)
Kommt, junger Burſch, ich hab' Euch was zu ſagen.

Arthur (tritt auf.)

Arth. Guten Morgen, Hubert!
Hub. Guten Morgen, kleiner Prinz!
Arth. So kleiner Prinz, mit ſolchem großen Anſpruch,
Mehr Prinz zu ſein, als möglich. Ihr ſeid traurig?
Hub. Fürwahr, ich war ſchon luſt'ger.
Arth. Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Menſch kann traurig ſein, als ich.
Doch weiß ich noch, als ich in Frankreich war,
Gab's junge Herr'n, ſo traurig wie die Nacht,
Zum Spaße bloß. Bei meinem Chriſtenthum!
Wär' ich nur frei und hütete die Schafe,
So lang' der Tag iſt, wollt' ich luſtig ſein.
Und das wollt' ich auch hier, beſorgt' ich nicht,
Daß mir mein Oheim noch mehr Leid will thun.
Er fürchtet ſich vor mir und ich vor ihm;
Iſt's meine Schuld denn, daß ich Gottfrieds Sohn?
Nein, wahrlich nicht! — und, Hubert, wollte Gott,
Ich wär' Eu'r Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hub. (bei Seite.) Red' ich mit ihm, ſo wird ſein ſchuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erſtorben liegt:
Drum will ich raſch ſein und ein Ende machen.

Arth. Seid Ihr krank, Hubert? Ihr ſeht heute blaß.
Im Ernſt, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufſäß' und bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt.

Hub. Sein Reden nimmt Beſitz von meinem Buſen.
Lies, junger Arthur! — (Zeigt ihm ein Papier. Bei Seite.) Nun, du thöricht Waſſer?
Du treibſt die unbarmherzige Marter aus?
Ich muß nur kurz ſein, daß Entſchließung nicht
Dem Aug' entfall' in weichen Weibesthränen. —
Könnt Ihr's nicht leſen? iſt's nicht gut geſchrieben?

Arth. Zu gut zu ſolcher ſchlimmen Abſicht.
Müßt Ihr mir ausglühn meine beiden Augen
Mit heißen Eiſen?

Hub. Junger Knab', ich muß.

Arth. Und wollt' Ihr?

Hub. Und ich will!

Arth. Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur ſchmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch vor die Stirn,
Mein beſtes, eine Fürſtin ſtickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch Mitternachts,
Und, wie der Stunde wachſame Minuten,
Ermuntert' ich die träge Zeit beſtändig,
Frug bald: was fehlt Euch? und: wo ſitzt der Schmerz?
Und bald: was kann ich Euch für Liebes thun?
Manch armen Manns Sohn hätte ſtill gelegen,
Und nicht ein freundlich Wort zu Euch geſagt:
Doch Euer Krankenwärter war ein Prinz.
Ihr denkt vielleicht, das war nur ſchlaue Liebe,
Und nennt es Liſt? Thut's, wenn Ihr wollt! Gefällt's
Dem Himmel, daß Ihr mich mißhandeln müßt,
So müßt Ihr. — Wollt Ihr mir die Augen blenden?

Die Augen, die kein einzig Mal Euch ſchel
Anſahn noch anſehn werden?
Hub. Ich hab's geſchworen,
Und ausglühn muß ich ſie mit heißen Eiſen.
Arth. Ach! Niemand thät' es, wär' die Zeit nicht eiſern.
Das Eiſen ſelbſt, obſchon in rother Gluth,
Tränk' meine Thränen, dieſen Augen nahend,
Und löſchte ſeine feurige Entrüſtung
In dem Erzeugniß meiner Unſchuld ſelbſt;
Ja, es verzehrte ſich nachher in Roſt,
Bloß weil ſein Feuer mir das Aug' verletzt.
Seid Ihr denn härter als gehämmert Eiſen?
Und hätte auch ein Engel mich beſucht,
Und mir geſagt, ich werde Hubert blenden,
Ich hätt' ihm nicht geglaubt — niemand als Hubert.
Hub. (ſtampft.) Herbei!

Aufwärter (kommen mit Eiſen, Stricken u. ſ. w.)

Thut, wie ich Euch befahl.
Arth. O helft mir, Hubert; helft mir! Meine Augen
Sind aus ſchon vor der blut'gen Männer Blicken.
Hub. Gebt mir das Eiſen, ſag' ich, bindet ihn.
Arth. Was braucht Ihr, ach! ſo ſtürmiſch rauh zu ſein?
Ich will nicht ſträuben, ich will ſtockſtill halten.
Um's Himmels willen, Hubert! Nur nicht binden!
Nein, hört mich, Hubert, jagt die Männer weg,
Und ich will ruhig ſitzen wie ein Lamm;
Will mich nicht rühren, nicht ein Wörtlein ſagen,
Noch will ich zornig auf das Eiſen ſehn.
Treibt nur die Männer weg; und ich vergeb' Euch,
Was Ihr mir auch für Qualen anthun mögt.
Hub. Geht, tretet ab! Laßt mich allein mit ihm!
Erſter Aufw. Ich bin am liebſten fern von ſolcher That.
(Aufwärter ab.)
Arth. O weh! ſo ſchalt ich meinen Freund hinweg,
Sein Blick iſt finſter, doch ſein Herz iſt mild. —

Ruft ihn zurück, damit sein Mitleid Eures
Beleben mag.

Hub. Komm, Knabe, mach dich fertig.

Arth. So hilft denn nichts?

Hub. Nichts als Dich blenden lassen.

Arth. O Himmel! säß' Euch was im Auge nur,
Ein Korn, ein Stäubchen, eine Mück', ein Haar,
Irgend ein Anstoß in dem kostbaren Sinn,
Dann fühltet Ihr, wie das Kleinste tobt,
Müßt' Euch die schnöde Absicht gräulich scheinen.
Verspracht Ihr das?

Hub. Still! Haltet Euren Mund.

Arth. Hubert, der Vortrag mehr als Eines Mundes
Kann nicht genugsam für zwei Augen sprechen.
Laßt mich den Mund nicht halten, Hubert, nein!
Und wollt Ihr, schneidet mir die Zunge aus.
Wenn ich die Augen nur behalten darf.
O schonet meine Augen! Sollt' ich auch
Sie nie gebrauchen, als Euch anzuschaun.
Seht, auf mein Wort! Das Werkzeug ist schon kalt,
Und würde mir kein Leid thun.

Hub. Ich kann's glühen, Knabe!

Arth. Nein, wahrlich nicht! Das Feuer starb vor Gram,
Daß es, zum Trost geschaffen, dienen soll
Zu unverdienten Qualen. Seht nur selbst!
Kein Arges ist in dieser glüh'nden Kohle,
Des Himmels Odem blies den Geist ihr aus,
Und streute reu'ge Asche auf ihr Haupt.

Hub. Mein Odem kann sie neu beleben, Knabe!

Arth. Wenn Ihr das thut, macht Ihr sie nur erröthen,
Und über Eu'r Verfahren glüh'n vor Scham.
Ja, sie würd' Euch vielleicht in's Auge sprühn,
Und wie ein Hund, den man zum Streite zwingt,
Nach seinem Meister schnappen, der ihn hetzt.
Was Ihr gebrauchen wollt, mir weh zu thun,
Versagt den Dienst; nur Euch gebricht das Mitleid,

Das wildes Feu'r und Eiſen hegt, Geſchöpfe
Zu unbarmherz'gen Zwecken auserſehn.
Hub. Gut, leb'! Ich will Dein Auge nicht berühren.
Für alle Schätze! die Dein Oheim hat.
Doch ſchwur ich drauf, und war entſchloſſen, Knabe,
Mit dieſen Eiſen hier ſie auszubrennen.
Arth. Nun ſeht Ihr aus wie Hubert! All' die Zeit
Wart Ihr verkleidet.
Hub. Still, nichts mehr! Lebt wohl!
Eu'r Oheim darf nicht wiſſen, daß Ihr lebt;
Ich will die Spürer mit Gerüchten ſpeiſen.
Und, holdes Kind, ſchlaf' ſorgenlos und ſicher,
Daß Hubert, für den Reichthum aller Welt,
Kein Leid Dir thun will.
Arth. O Himmel! Dank Euch, Hubert!
Hub. Nichts weiter! Still hinein begleite mich!
In viel Gefahr begeb' ich mich für Dich.

(Beide ab.)

Allein der Prinz muß dennoch ſterben. Das Schreckliche wurde nur durch das Mitleid des Höflings hinausgeſchoben. Arthur ſucht nämlich zu entfliehen, ſpringt über die Stadtmauer herab und ſtürzt ſich todt. Es war dies eine Lieblingsſcene Goethe's und er gab ſich ſelbſt viel Mühe, die junge Neumann für die Rolle Arthur's zu bilden. Leider entriß ein frühzeitiger Tod die liebenswürdige Künſtlerin bald dem Leben und der Bühne, und Goethe feierte ſie in einer Elegie, — Euphroſyne heißt ſie darin — wo er ihren Schatten, mit Bezug auf die Darſtellung Arthur's alſo ſprechen läßt:

„Denkſt du der Stunde noch wohl, wie auf dem Brettergerüſte
Du mich der höheren Kunſt ernſtere Stufen geführt?
Knabe ſchien ich, ein rührendes Kind: du nannteſt mich Arthur,
Und belebteſt in mir britiſches Dichtergebild."

Die zweite Stelle, die aus den vielen vortrefflichen herausgehoben zu sein verdient, sind die Worte der Porcia, aus dem „Kaufmann von Venedig", wo sie im dritten Act dem Bassanio ihre Hand reicht.

Porcia. Ihr seht mich, Don Bassanio, wo ich stehe
So wie ich bin: obschon, für mich allein,
Ich nicht ehrgeizig wär' in meinem Wunsch,
Viel besser mich zu wünschen; doch für Euch
Wollt' ich verdreifacht zwanzigmal ich selbst sein,
Noch tausendmal so schön, zehntausendmal
So reich. —
Nur um in Eurer Schätzung hoch zu stehn,
Möcht' ich an Gaben, Reizen, Gütern, Freuden
Unschätzbar sein; doch meine volle Summe
Macht etwas nur: das ist in Bausch und Bogen
Ein unerzogenes, ungelehrtes Mädchen,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren,
Am glücklichsten, weil sich ihr weich Gemüth
Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt,
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.
Ich selbst und was nur mein, ist Euch, nur Euch
Nun zugewandt; noch eben war ich Eigner
Des schönen Guts hier, Herrin meiner Leute,
Monarchin meiner selbst; und eben jetzt
Sind Haus und Leut', und eben dies Ich selbst
Eu'r eigen, Herr! Nehmt sie mit diesem Ring!

Mit welcher Wahrheit ist dies liebliche Geschöpf geschildert; diese weibliche Hingebung an den Mann ihrer Wahl, diese bräutliche Unbefangenheit mit so viel Anmuth und Würde. Wie sie voll Geist und Witz ist (was sie besonders durch ihre scharfsinnige Schlichtung des Shylock'schen Handels vor Gericht kund thut), so

iſt auch Baſſanio, ihr Geliebter, zugleich Kavalier und Gelehrter, ein lebensfroher, feiner Weltmann gebildeten Geiſtes und offenen Gemüthes, der allzuverſchwenderiſch ſeine Geldmittel erſchöpft hat, ſich deſſen aber mit der Ausſicht auf ſeine Heirath der reichen Erbin getröſtet. Es iſt jedoch keineswegs das Geld als ſolches, was ihn reizt, denn er hat das Bild ſeiner Porcia in allem Glanz ihrer Schönheit und Tugend treu im Herzen bewahrt; aber eine verſtändige Ueberlegung iſt bei ihm ebenſo wenig zu verkennen als bei der edlen Porcia, welche dem ihre Hand zu reichen verſpricht, der unter drei Käſtchen, einem goldenen, ſilbernen und bleiernen, dasjenige wählt, worin ihr Bildniß verborgen. Auf jedem Käſtchen iſt ein Vers angebracht, ſo verfaßt, daß die Wähler leicht irre geführt werden können, bei der Wahl aber ſich ſelber charakteriſiren. So wählt der heißblütige Sohn des Südens, der Prinz von Marokko, den bloß ſinnliche Leidenſchaft treibt, das goldene Käſtchen; der ſelbſtbewußte ſtolze Spanier, dem der Silberklang eigener Ehre noch über die Liebe geht, das ſilberne; Baſſanio aber, der ſich durch äußere Hüllen und verfängliche Worte nicht blenden läßt, trifft das rechte. Sie haben hier einen von jenen Fällen, wo ſich Shakeſpeare eines mährchenhaften Bildes bedient, um es mit voller Sicherheit, mit Glück und Geſchick zum dramatiſchen Element zu erheben. Aehnlich iſt es im Trauerſpiel Lear; der König verlangt von ſeinen drei Töchtern, ihm zu ſagen, wie lieb ſie ihn hätten, darnach wolle er dann ſeine Gunſtbezeigung meſſen. Die beiden liebloſen Töchter überbieten ſich in Betheuerungen ihrer Zuneigung, und Kordelia, die gute Tochter, weil ſie den Vater wirklich liebt, mag keine Phraſen drechſeln und fällt in Ungnade. Es ſcheint dies eine große Willkürlichkeit von Seiten des Dichters zu ſein, daß er uns unter dieſem Bilde das gemüthliche Verhältniß eines Vaters zu ſeinen Töchtern charakteriſiren will; aber Shakeſpeare, der mit ſicherem Tact ſolche

Volkssagen zu seinem Zweck ergriff, hat uns mit diesem einen höchst bezeichnenden Zuge die ganze Launenhaftigkeit und Willkür des alten Königs geschildert, der, eben weil er momentanen Einfällen und Launen so sehr nachgiebt, daß sie ihn verblenden, nicht ohne Schuld ist an den schweren Leiden, das Seitens seiner zwei bösen Töchter über ihn hereinbricht. Die zerrüttete Pietät, wie sie alle Säulen der sittlichen Weltordnung umstürzt und alles Gute und Schöne des Menschenlebens in ihre finsteren Abgründe hinabreißt, ist mit grauenerweckender Wahrheit vom Dichter des Lear geschildert worden, aber in das grausige Bild fällt doch ein lichter Strahl der Versöhnung, ausgehend von der edlen Königstochter und dem rechten und echten Sohne Glosters.

Je mehr Sie Shakespeare kennen lernen, desto mehr werden Sie auch erstaunen über die Mannichfaltigkeit seiner Frauengestalten, die alle eigenthümlich und lebenswahr in höchster Vollendung gezeichnet sind und die Liebe in ihren mannichfaltigsten Erscheinungen darstellen. Im Trauerspiel Romeo und Julie ist es die jugendliche Leidenschaft in ihrer ganzen Gluth, aber auch in ihrer reinen Idealität, alle Gedanken und Gefühle auf den Geliebten richtend, alle Hindernisse besiegend, alle anderen Familienverhältnisse brechend und willig das Leben opfernd, eine Liebe, stärker als der Tod. Aber eine solche Liebe, wie sie ganz Gluth, ganz Leidenschaft ist, weil sie alle übrigen Lebensverhältnisse zu Gunsten des Einen vernichtet, wirkt auch wie ein zerstörender Vulcan.

Desdemona, die Gemahlin Othello's, eines offenen, biederen, aber auch leidenschaftlichen, jähzornigen Kriegers, der seine Frau mit ganzer Seele liebt, aber, durch einen Schurken zur Eifersucht entflammt, in seinem Zorn ihr Mörder wird. Es zeigt sich da das Mißverhältniß zwischen diesem zwar edlen und tapfern, aber doch geistig zu tief stehenden und gemüthlich zu rauhen Manne und einer zarten Frauenseele, die, ganz Liebe und Hingebung,

zu fein organiſirt iſt, um ſich ſelber zu vertheidigen, und es verabſäumt, das drohende Ungewitter mit überlegenem Verſtande und energiſchem Willen zu beſchwören. In eine ganz andere Sphäre verſetzt uns wiederum die Tragödie Hamlet, die im Prinzen und der Ophelia uns zwei verwandte Naturen zeigt, ganz dazu geſchaffen um einander zu beglücken. Hamlet iſt ein Gemüthsmenſch, ein gedankenſchwerer Zweifler, der, weil er jede That zuvor allſeitig erwägen und mit den zarteren Rückſichten ſeines Gewiſſens und Gefühles in Einklang bringen will, den rechten Zeitpunkt zum Handeln verfehlt, aber gerade durch ſeine Unſchlüſſigkeit das Verderben über ſich und ſeine Umgebung heraufbeſchwört und endlich gezwungen das thun muß, was er vorher mit freiem Entſchluß hätte thun können und ſollen. Er entſagt der Liebe zu Ophelien, ermordet, ohne es zu wiſſen, ihren Vater, ſpielt den Wahnſinnigen, — aber Ophelia, die nordiſche Mimoſe, die bis dahin ſtill in ihrer Phantaſie gelebt und gewebt und den Prinzen, den ſie in der ganzen Glorie ſeines edlen Weſens geſchaut und verſtanden, in ihr Herz geſchloſſen hat, wird in der That wahnſinnig, denn ſie iſt phantaſievoll und Gemüthsweſen, wie Hamlet, aber ein Weib, das der feindlich auf ſie eindringenden Außenwelt weder männlichen Muth noch die Energie des Denkens und ironiſcher Reflexion entgegenſetzen kann. Sie findet in der kühlen Fluth das Ende ihrer Pein:

Es neigt ein Weidenbaum ſich über'n Bach,
Und zeigt im klaren Strom ſein grünes Laub,
Mit welchem ſie phantaſtiſch Kränze wand
Von Hahnfuß, Neſſeln, Maßlieb, Kuckuksblumen.
Dort, als ſie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den geſenkten Aeſten aufzuhängen,
Zerbrach ein falſcher Zweig, und niederfielen
Die wankenden Trophäen und ſie ſelbſt

In's rinnende Gewäſſer. Ihre Kleider
Verbreiteten ſich weit, und trugen ſie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß ſie Stellen alter Weiſen ſang,
Als ob ſie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geſchöpf, geboren und begabt
Für dieſes Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die ſich ſchwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodieen,
Hinunterzogen in den ſchlamm'gen Tod.

Vor ſolchen Dichtergemälden müſſen alle Farben des Malers erbleichen und alle Töne des Componiſten verſtummen.

Shakeſpeare's Denkmal prangt in der Weſtminſter-Abtei zu London, wo die britiſchen Könige und Helden ruhen. Zur Grabſchrift hat man eine Stelle aus ſeinen Werken gefunden, ſie ſteht in dem romantiſchen Schauſpiele: „Der Sturm", 4. Act:

Wie dieſes Scheines lockrer Bau, ſo werden
Die wolkenhohen Thürme und Paläſte,
Die hehren Tempel, ſelbſt der große Ball,
Ja was daran nur Theil hat, untergehen,
Und wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verſchwinden. Wir ſind ſolcher Zeug,
Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.

So läßt auch Sophokles im Ajax ſeinen Odyſſeus ſprechen:

„Und ſehen, daß wir Menſchen alle, die
Wir leben, Traumgeſtalt und Schatten ſind."

Vierundfünfzigſter Brief.

Sie vermuthen ſchon im Voraus, daß ich auf die franzöſiſche Literatur weniger gut zu ſprechen ſein werde, als auf die engliſche. Ich werde es nicht tadeln, daß Sie die lebhafte, geiſtreiche und ſchöne Sprache der Franzoſen gern ſprechen und ihre Schriften gern leſen; aber das muß ich Ihnen ſagen, daß Sie nur darum ſo viel Mühe haben, an wahrer Poeſie Geſchmack zu finden, weil Ihnen ſo viel Franzöſiſch zu Theil geworden iſt. Sollten die Franzoſen ein unpoetiſches Volk ſein? höre ich Sie ausrufen. Im Mittelalter, als noch die Troubadoure ſangen und König Renatus von Anjou ein arkadiſches Schäferleben ſpielte, da war es noch ein ſehr poetiſches Volk, ja es ſchien, als ſollte die neuere Dichtkunſt über ganz Europa von ihnen ausgehen. Auch Charakter und Volks- und Staatsleben war in dieſem Lande höchſt poetiſch bis zum ritterlichen Franz I. und ſeinem Bayard. Auch im Jahrhundert der Reformation war viel Poeſie dort zu Hauſe, und der Humoriſt Rabelais hat noch ſeines Gleichen nicht gefunden. Als ſie erſt die ſpaniſchen und italieniſchen Novellenſchätze und die Griechenwelt, beſonders Sophokles und Euripides, in ihren Geiſt aufgenommen hatten, da war die franzöſiſche Dichtung zur ſchönſten Blüthe aufgeſproſſen, und der erhabene Corneille ſchenkte der Welt ſeinen Cid. Aber ſiehe da, eine Geſellſchaft gelehrter Herren ohne Gemüth und Geſchmack, die franzöſiſche Akademie und ihr Beſchützer Richelieu, verwarfen die herrliche Gabe, und der erſchrockene Dichter ließ ſich irre machen und bemühte ſich, dem ſtrengen Gerichtshofe Folge zu leiſten. Daſſelbe mußte ſich auch Racine gefallen laſſen; er ſchnitt ſeine zarten Empfindungen und ſein rührendes Pathos nach der Laune des Hofes zu. Selbſt Molière's unvergleichliche Luſtſpiele wären

bei größerer Freiheit anders ausgefallen. Das Poetiſche wurde einer modiſchen Regelmäßigkeit der Eleganz und ſogenannten Anſtändigkeit aufgeopfert. Ja, die Sprache ſelbſt wurde von der Akademie ſo geregelt, daß künftigen Geſchlechtern die Macht ganz benommen war, ſie zu erweitern, oder nach Bedarf des Zeitgeiſtes und deſſen herrſchender Empfindungs- und Denkweiſe zu gebrauchen. Daher die Unbehülflichkeit der Franzoſen, wenn ſie deutſche oder engliſche Schriften überſetzen, mit Vorſtellungsweiſen, die vor der Gründung der franzöſiſchen Akademie noch nicht da waren, fertig zu werden. Die Poeſie aber, die keine Schranke feſſeln ſoll, wie konnte ſie bei ſolchem Zwang gedeihen? Die ſchönſten Tragödien Corneille's und Racine's ſind eigentlich dialogiſirte Epopöen voll Tiraden und zugeſpitzten Antitheſen. Hingegen haben es die Franzoſen in rhetoriſchen Werken und in der Proſa überhaupt weit gebracht, und bei ihren Diderot's, Buffon's, Montesquieu's findet man mehr wahre Poeſie, als in ihren langweiligen, beſchreibenden, epiſchen und lyriſchen Versgebäuden. Doch leſen Sie hierüber, was Schiller ſeinem Freunde Goethe ſchreibt, als dieſer das Voltairiſche Trauerſpiel Mahomed deutſch auf die Bühne brachte:

Du ſelbſt, der uns von falſchem Regelzwange
Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege ſchon ein Held, die Schlange
Erſtickt, die unſern Genius umſchnürt,
Du, den die Kunſt, die göttliche, ſchon lange
Mit ihrer reinen Prieſterbinde ziert,
Du opferſt auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuſe, die wir nicht mehr ehren?

Einheim'ſcher Kunſt iſt dieſer Schauplatz eigen;
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können muthig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutſchen Pindus ſelbſt gegrünt,

Selbſt in der Künſte Heiligthum zu ſteigen
Hat ſich der deutſche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Iſt er dem beſſern Ruhme nachgeſchritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Deſpoten walten,
Wo ſich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunſt das Edle nicht geſtalten;
Von keinem Ludwig wird es ausgeſä't;
Aus eig'ner Fülle muß es ſich entfalten,
Es borget nicht von ird'ſcher Majeſtät,
Nur mit der Wahrheit wird es ſich vermählen,
Und ſeine Gluth durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Feſſeln uns zu ſchlagen,
Erneuerſt du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurück zu führen zu den Tagen
Charakterloſer Minderjährigkeit.
Es wär' ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen in's bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden;
Das Neue kommt, das Alte iſt verſchwunden.

Erweitert jetzt iſt des Theaters Enge,
In ſeinem Raume drängt ſich eine Welt,
Nicht mehr der Worte redneriſch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt:
Verbannet iſt der Sitten falſche Strenge,
Und menſchlich handelt, menſchlich fühlt der Held;
Die Leidenſchaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur iſt Theſpis' Wagen,
Und er iſt gleich dem acheront'ſchen Kahn!
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben ſich heran,

So droht das leichte Fahrzeug umzuſchlagen,
Das nur die flücht'gen Geiſter faſſen kann.
Der Schein ſoll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und ſiegt Natur, ſo muß die Kunſt entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüſt der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan.
Nichts ſei hier wahr und wirklich, als die Thräne:
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig iſt die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die falſche ſtellt ſich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunſt vom Schauplatz zu verſchwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantaſie;
Die Bühne will ſie, wie die Welt, entzünden,
Das Niedrigſte und Höchſte menget ſie.
Nur bei dem Franken war noch Kunſt zu finden,
Erſchwang er gleich ihr holdes Urbild nie:
Gebannt in unveränderliche Schranken
Hält er ſie feſt, und nimmer darf ſie wanken.

Ein heiliger Bezirk iſt ihm die Scene;
Verbannt aus ihrem feſtlichen Gebiet
Sind der Natur nachläſſig rohe Töne;
Die Sprache ſelbſt erhebt ſich ihm zum Lied.
Es iſt ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernſten Tempel füget ſich das Ganze
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

Nicht Muſter zwar darf uns der Franke werden!
Aus ſeiner Kunſt ſpricht kein lebend'ger Geiſt;
Des falſchen Anſtands prunkende Geberden
Verſchmäht der Sinn, der nur das Wahre preiſt:

Ein Führer nur zum Beſſern ſoll er werden,
Er komme wie ein abgeſchied'ner Geiſt,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Es bleibt den Franzoſen alſo das Verdienſt, daß ſie, während ſich bei andern Nationen phantaſtiſche Mißgeſtalten auf den Parnaß wagten, durch ihre ſtrenge Form immer wieder zu der regelmäßigen Schönheit zurückführten. Indeß haben wir es erlebt, daß ſie mit aller Zierlichkeit und ſcheinbaren Sittigkeit gar verderbliche Grundſätze zu verbreiten wußten. Beſonders iſt dies mit der neueſten franzöſiſchen Literatur der Fall, wo die ſogenannte romantiſche Schule alle Leidenſchaften und Affecte der Menſchen in ekelhafter Uebertreibung darſtellt und durch ihre Gemälde wahrhaft zur Unmenſchlichkeit ſtatt zur Humanität hinführt.

Fünfundfünfzigſter Brief.

Wenn ich Ihnen im neulichen Briefe wegen der Franzoſen wehe gethan habe, will ich mich dadurch entſchuldigen, daß es nicht ſo gemeint ſei, als ob die Franzoſen keiner Poeſie fähig wären. Habe ich nicht geſagt, daß die Anfänge der neuern europäiſchen Poeſie großentheils bei den Provençalen und Troubadours zu ſuchen ſeien? Waren nicht auch in ſpätern Zeiten Rabelais, Jodelle, Malherbes wahre Dichter? und auch die Schriftſteller aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. und dann die folgenden von Voltaire und Rouſſeau bis auf Victor Hugo und Lamartine haben viel Herrliches geſchrieben, und ich freue mich mit Ihnen der genialen Blicke Chateaubriand's wie der

wahrhaft poetiſchen méditations Lamartine's. Aber wir dürfen es uns doch nicht verhehlen, es iſt viel, ſehr viel Ueberſpanntes in der neueſten franzöſiſchen Literatur, und das Schöne iſt nicht immer mit dem Wahren und Guten vereint. Wie hat die hochbegabte Dudevant (Georges Sand) ihren Genius gemißbraucht, unhaltbare Theorien zu verbreiten und Verhältniſſe mit dem Glanze der Schönheit zu bedecken, die im innerſten Grunde unſittlich ſind! Wie viel Frivoles und Gemeines iſt in den Romanen von Alex. Dumas, und wie raffinirt weiß Eugen Sue den ermatteten Geſchmack ſeiner Leſer wieder zu reizen mit pikanten Geſchichten aus der Hefe der menſchlichen Geſellſchaft! Solche Dichtungen wie die mystères de Paris überleben ſelten ihren Autor, und mit Recht, denn es ſind Modefabrikate. Dieſe neuere franzöſiſche Art hat zwar auch in Deutſchland manchen Anklang gefunden, und ich könnte manche Romane nennen, die in üppigen Bildern und gleißender Darſtellung unſittlicher Lebensverhältniſſe mit Georges Sand wetteifern, wie z. B. die Victoria Accorombona des gefeierten Tieck; aber im Ganzen iſt die deutſche Muſe doch weit ſittſamer und reiner als die franzöſiſche.

Die Franzoſen, wie ſie in ihrem politiſchen Leben zur ſtrengen Einheit und Centraliſation gebracht wurden, mußten es auch in ihrer Poeſie ſich gefallen laſſen, daß eine oberſte Akademie zu Paris der Sprache die Form vorzeichnete. Da ging es der deutſchen Poeſie beſſer; es bekümmerte ſich kein Fürſt und keine Akademie um ſie; verachtet und geringgeſchätzt von den Univerſitäten und Profeſſoren, konnte ſie ſich doch eben ausbilden, wie ſie wollte. Während des dreißigjährigen Krieges erhoben ſich zuerſt wieder ruhmwürdige Dichter. Opitz war ihr würdiger Vorgänger; Flemming, Tſcherning, Gerhard, Dach ſind große Namen aus dieſer Schule, die man die Schleſiſche nennt, weil die Meiſten Schleſier waren. So unbeholfen damals noch die

deutſche Sprache war und ſo ſehr man den Schriften die Nachahmung römiſcher, griechiſcher und italieniſcher Muſter anmerkt, ſo kommt man doch zuweilen auf Stellen, wo man ausrufen möchte: hat man damals ſchon ſolche Empfindungen und ſolche Gedanken und zwar in ſolcher Form ſo trefflich und ſo kräftig ausgeſprochen? Beſonders iſt dies der Fall mit den Kirchenliedern, mit denen die neuern durchaus nicht zu vergleichen ſind, weil es jenen Männern von Herzen ging, wenn ſie fromme Lieder ſangen. Darum verfehlen neuere Kritiker, wenn ſie zuweilen in Geſangbüchern dieſe alten Lieder verbeſſern wollen, gewöhnlich das Maß. Da iſt z. B das berühmte Lied von Gerhard, wovon ich Ihnen nur die erſte Strophe abſchreiben will:

„Befiehl du deine Wege
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreuſten Pflege
Deß, der den Himmel lenkt.
Der Wolken, Luft und Winden
Giebt Wege, Lauf und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann."

Die Strophe wurde auf folgende Weiſe moderniſirt:

„Befiehl du deine Wege
Und Alles, was dich kränkt,
Der treuen Vaterpflege
Deß, der den Weltkreis lenkt.
Der Wolken, Fluth und Winden
Beſtimmte Ziel und Bahn,
Der wird auch Wege finden,
Da dein Fuß gehen kann."

Ist nicht durch die angebliche Verbesserung des Ausdrucks zugleich das Poetische weggewischt?

Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatte aber die französische Literatur Einfluß auf unsere Dichter; mit den Perrücken, Steifröcken, Complimenten, Menuettschritten, beschnittenen Bäumen und mit anderer dergleichen Unnatur kam auch die manierirte Steifheit, der pedantische Ernst und der gezierte Scherz von Paris und Versailles in die deutsche Poesie. Indessen war doch immer ein eifriges Streben sichtbar, sich vor Uebermaß in solchen Dingen zu hüten, und den guten Sitten der Deutschen treu, d. h. wahr und sittlich rein und ehrlich zu bleiben. Das Meiste, diesen Gallicismus zu verdrängen, thaten wieder die Griechen und Römer; ihre Schriften wurden seit ihrer Wiederauflebung zur Zeit der Reformation (also 200 Jahre hindurch) erst jetzt ihrem lebendigen Geiste nach verstanden. Solch ein durch die Griechen gebildeter Sänger war Klopstock. Voll hoher Gedanken und edler Gefühle sind seine Oden, Lieder und Elegieen, seine Messiade und seine Trauerspiele; aber es ist Alles zu geistig, und sein hochaufstrebender Gesang will fast nie die Erde berühren. Dazu kommt noch sein Bestreben, den Reim zu verdrängen und statt dessen die deutsche Sprache in die griechischen Sylbenmaße zu zwängen. Die Sprache hat er freilich dadurch fügsamer und vielseitiger gemacht, aber seine Gedichte sind dadurch nicht wohlklingender geworden Von einer andern Seite wollte er wieder ganz deutsch sein, wo es nicht so noth that; an die Stelle der schönen, bereits bekannten, in tausend Denkmalen der bildenden und redenden Kunst dargestellten griechischen Mythologie setzte er die nordische, und seine Gedichte wimmeln von Wodan, Freia, Wingolf und Thuiskon u. dgl. m., die Niemand kennt, als etwa ein gelehrter Forscher nordischer Alterthümer. Diese allzusubtile Geistigkeit, dieser griechische Versbau, selbst reimlos in

Liedern, die doch auch für's Volk geſchrieben wurden, und endlich die nordiſche Götterwelt haben gemacht, daß dieſer große Dichter, der an Stärke der Gedanken und Erhabenheit der Phantaſie Wenige ſeines Gleichen zählt, von dem deutſchen Volke mehr bewundert, als geleſen und geliebt iſt.

Am beſten ſagen noch die Oden und Elegieen zu, wo Freundſchaft und Liebe beſungen wird, wie denn überhaupt Klopſtock ſelbſt intereſſanter und ſeine Dichtung verſtändlicher wird, wenn man die Geſchichte ſeines gefühlvollen Herzens kennen lernt. Der Gram verſchmähter Liebe gab ihm den elegiſchen Ton, der durch alle ſeine Gedichte forttönt, und iſt leider die Veranlaſſung geworden, daß die Jünger des großen Meiſters — und das waren, außer Goethe etwa, faſt alle deutſchen Dichter um die Mitte des 18. Jahrhunderts — ſo viel von Grab und Tod ſingen. Um ihn von dieſer Leidenſchaft zu heilen, rief ihn Bodmer, der alte Dichtervater, nach der Schweiz, wo er dann die berühmte Ode an den Zürchersee dichtete.

Hier iſt ſie:

Schön iſt, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verſtreut; ſchöner ein froh Geſicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Von des ſchimmernden See's Traubengeſtaden her,
Oder, floheſt du ſchon wieder zum Himmel auf,
Komm in röthendem Strahle
Auf dem Flügel der Abendluft.

Komm, und lehre mein Lied jugendlich heiter ſein,
Süße Freude, wie du! gleich dem beſeelteren
Schnellen Jauchzen des Jünglings,
Sanft, der fühlenden Fanny gleich!

Schon lag hinter uns weit Uto, an deſſen Fuß
Zürch in ruhigem Thal freie Bewohner nährt;
Schon war manches Gebirge
Voll von Reben vorbeigeflohn.

Jetzt entwölkte ſich fern ſilberner Alpen Höh',
Und der Jünglinge Herz ſchlug ſchon empfindender,
Schon verrieth er beredter
Sich der ſchönen Begleiterin.

Hallers Doris, die ſang, ſelber des Liedes werth,
Hirzels Daphne, den Kleiſt innig wie Gleimen liebt,
Und wir Jünglinge ſangen
Und empfanden, wie Hagedorn.

Jetzo nahm uns die Au' in die beſchattenden
Kühlen Arme des Walds, welcher die Inſel krönt;
Da, da kameſt du, Freude!
Volles Maßes auf uns herab!

Göttin Freude, du ſelbſt! dich, wir empfanden dich!
Ja, du wareſt es ſelbſt, Schweſter der Menſchlichkeit,
Deiner Unſchuld Geſpielin,
Die ſich über uns ganz ergoß!

Süß iſt, fröhlicher Lenz, deiner Begeiſt'rung Hauch,
Wenn die Flur dich gebiert, wenn ſich dein Odem ſanft
In der Jünglinge Herzen,
Und die Herzen der Mädchen gießt.

Ach, du machſt das Gefühl ſiegend, es ſteigt durch dich
Jede blühende Bruſt ſchöner und bebender,
Lauter redet der Liebe
Nun entzauberter Mund durch dich!

Lieblich winket der Wein, wenn er Empfindungen,
Beſſ're, ſanftere Luft, wenn er Gedanken winkt,
Im ſokratiſchen Becher,
Von der thauenden Roſ' umkränzt;

Wenn er dringt bis in's Herz, und zu Entſchließungen,
Die der Säufer verkennt, jeden Gedanken weckt,
Wenn er lehret verachten,
Was nicht würdig des Weiſen iſt.

Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das ſchlagende Herz, und die Unſterblichkeit
Iſt ein großer Gedanke,
Iſt des Schweißes der Edlen werth!

Durch der Lieder Gewalt bei der Urenkelin
Sohn und Tochter noch ſein; mit der Entzückung Ton
Oft beim Namen genennet,
Oft gerufen vom Grabe her;

Dann ihr ſanfteres Herz bilden und, Liebe, dich,
Fromme Tugend, dich auch gießen in's ſanfte Herz
Iſt, beim Himmel, nicht wenig!
Iſt des Schweißes der Edlen werth!

Aber ſüßer iſt's noch, ſchöner und reizender,
In dem Arme des Freunds wiſſen ein Freund zu ſein
So das Leben genießen,
Nicht unwürdig der Ewigkeit!

Treuer Zärtlichkeit voll, in den Umſchattungen,
In den Lüften des Walds, und mit geſenktem Blick
Auf die ſilberne Welle,
That ich ſchweigend den frommen Wunſch:

Wäret ihr auch bei uns, die ihr mich ferne liebt,
In des Vaterlands Schooß einsam von mir verstreut,
Die in seligen Stunden
Meine suchende Seele fand!

O so bauten wir hier Hütten der Freundschaft uns!
Ewig wohnten wir hier, ewig! Der Schattenwald
Wandelt' uns sich in Tempe,
Jenes Thal in Elysium!

Wirklich strömt in dieser Ode das edelste Herz seine Empfindungen aus. Man sieht es, wie die Schönheiten der Natur auf das Gemüth des Dichters Freude und Friede bringend wirkten. Es ist aber nicht eine Verherrlichung der Natur, keine Ode auf den Zürichsee als solchen, keine begeisterte Lobrede auf dessen eigenthümliche Schönheit, was wir etwa der Ueberschrift nach erwarten dürfen; sondern es ist eine Verherrlichung der Freundschaft, es ist das vom Gefühl der innigen Gemeinschaft mit verwandten Seelen überströmende Herz, das von den Reizen einer gemeinschaftlichen Seefahrt bloß den Ausgangspunkt nimmt, um das Bündniß der Herzen zu feiern. Wie gleich die erste Strophe die Schönheit der Natur zurückstellt gegen die Schönheit der sittlichen Welt, wie die vierte bis achte Strophe der Fahrt nur Erwähnung thut, um sie in der Wirkung auf das Gemüth der Freunde darzustellen: so ist die ganze zweite Hälfte des Gedichts nichts als eine Feier der Freude, die erst im Freundeskreise ihren Höhenpunkt findet, und der Freundschaftscultus ist so absolut, daß am Schluß des Gedichts das erregte Hochgefühl sogar wieder herabgestimmt wird zur elegischen Weichheit im Gedanken an die entfernten Freunde; erst dann, wenn diese gegenwärtig wären, möchte der Dichter in diesem reizenden Thale Hütten bauen; erst

dann würde ſich „der Schattenwald in Tempe, das Thal in Elyſium wandeln.“ Nur im Reflex des Lichtes, das von dem Freundeskreiſe auf die Natur fällt, wird dieſe verſchönert; ſo iſt der Zürichſee nur ein Spiegel der ſchönen Seele geworden und das Gedicht ſchließt gleichſam mit der Entfaltung derſelben Blume, die als Knospe ſich ſchon in der erſten Strophe gezeigt hatte.

Goethe, der ſich ganz und voll der Natur hinzugeben vermochte, der es verſtand, Natur in ſich, ſich in Natur zu finden, ſang auf demſelben See:

Und friſche Nahrung, neues Blut,
Saug' ich aus freier Welt.
Wie iſt Natur ſo hold und gut,
Die mich am Buſen hält!
Die Welle wieget unſern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unſerm Lauf.

Bei Goethe gehen Inneres und Aeußeres, Natur und Geiſt, ſtets ineinander auf, darum trägt ſeine Naturſchilderung nicht minder als ſeine Darſtellung des Menſchenlebens, ſeine Lyrik nicht minder als ſeine Epik den Charakter naiver Friſche und Unmittelbarkeit; bei Klopſtock ragen Gedanken und Gefühle hoch über die Sinnenwelt empor, dieſe vermag nicht jene zu verkörpern, ſie iſt nur der Fußſchemel für den Geiſterthron, der im Aether ſeine Stelle hat. Daher der zugleich erhabene und ſentimentale Charakter ſeiner Dichtungen überhaupt, wie die Richtung auf das Elegiſche in ſeinen Oden insbeſondere; über letztere breitet ſich ein Schleier der Wehmuth, denn bei aller Erhabenheit, Reinheit und Stärke der Empfindung wird dieſe doch überall auf den Zwieſpalt und Abſtand der realen und idealen Welt hingelenkt, kann ſich in der Gegenwart nicht befriedigt fühlen und flüchtet in die Vergangen-

heit oder Zukunft. Der Anblick des herrlichen Naturbildes weckt auch bei Goethe das Andenken an vergangene selige Tage; aber er läßt sich den gegenwärtigen Genuß darum nicht verkümmern, sein zwischen Freud' und Leid so oft getheiltes, durch so viele Wechselfälle hindurch gegangenes Leben ist ihm jeder Zeit ein Ganzes, Volles, und der letzte Augenblick die reife Frucht aller vorangegangenen. —

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

*

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die thürmende Ferne,
Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Nur im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

* * *

Klopstock steht einzig da im erhabenen Schwung seiner Lyrik, in der Energie seiner Gefühle, aber er wird in der Ueberschwenglichkeit derselben, verbunden mit der in antike Versmaße gewaltsam gebundenen Sprache, oft dunkel und schwülstig; und indem er — wie in der Ode auf den Zürichsee — die individuellsten Freundschaftsverhältnisse, die nur der Eingeweihte kennt, mit allgemeinmenschlichen Gedanken und Gefühlen verknüpft, erhält seine Dichtung etwas Schillerndes, Beunruhigendes, Ermüdendes. Die Zeilen:

Haller's Doris, die sang, selber des Liedes werth,
Hirzel's Daphne, den Kleist innig wie Gleimen liebt,

— werden Ihnen ein Räthsel sein, da man der Sprache nach in der That nicht weiß, ob Haller's Doris sang oder gesungen wurde: es ist das Gedicht Haller's an seine Doris gemeint, das von Hirzel's Gemahlin gesungen ward; das „den" soll sich auf Hirzel beziehen, „welchen Kleist innig wie Gleimen liebte." Aber abgesehen von solchen Unregelmäßigkeiten, Gewaltsamkeiten und Härten haben doch die Oden Klopstock's die größte Bedeutung gehabt für die Entwickelung unserer Muttersprache; sie haben zuerst gezeigt, welchen Schwunges und Feuers, welcher Erhabenheit und Würde sie fähig ist, sie haben die Fesseln des Alexandriners und einer in gereimte Prosa ausartenden Dichtkunst, sie haben insbesondere die nüchterne Weise Gellert'scher Fabeln und Erzählungen und der daran sich knüpfenden Verstandespoesie zuerst mit Erfolg gesprengt und den reinen Formen Goethe's und Schiller's die Wege gebahnt. Da, wo Klopstock das Naturbild zugleich plastisch vor uns hinstellt und in seine Gemüthswelt überleitet, so daß innere und äußere Anschauung sich vollkommen einigen und gegenseitig sich heben, ist seine Dichtermacht entschieden, seine Wirkung großartig. Seine kurze Ode „die frühen Gräber" z. B. gehört zu den schönsten, welche die deutsche Sprache besitzt.

Die frühen Gräber.

Willkommen, o silberner Mond,
Schöner, stiller Gefährt der Nacht!
Du entfliehst? Eile nicht, bleib', Gedankenfreund!
Sehet, er bleibt! Das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, wie die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Ihr Edleren, ach, es bewächſt
Eure Male ſchon ernſtes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sah' ſich röthen den Tag, ſchimmern die Nacht!

Mit ſchmerzerfülltem Gemüth — die Ueberſchrift des Gedichtes giebt bereits den Grund an — begrüßt der Dichter den in heller Klarheit prangenden Mond, der mit ſeinem milden Glanze auf ein verwundetes Gemüth ſo wohlthuend wirkt, der die Seele „löſt" — wie es Goethe in ſeinem Liede an den Mond ſo ſchön bezeichnet — ſo daß ſie wie einem verſchwiegenen Freunde ihm Alles klagen und ausſprechen möchte, was ſie bedrückt. In der ſtillen Nacht, wo Arbeit und Lärm des Tages verſtummen, findet der Betrübte gleichſam die ihm gemäße Welt; aber erſt durch des Mondes Licht, das die Finſterniß bannt und mit ſeinem magiſchen Glanze die Erde verklärt, wird die Nacht ſo wohlthuend für das trauernde Herz. Es kann ſich ungehindert ſeinen Gefühlen überlaſſen im Anſchauen des lichten geſtirnten Himmels, der das Auge nicht blendet, und einer verklärten Erdenwelt, die den Blick nicht auf Einzelheiten hinzieht und feſſelt. Die Phantaſie entfaltet ihre Schwingen, das Ferne wird nah, das Vergangene gegenwärtig. So ſpricht die Seele:

Willkommen, o ſilberner Mond,
Schöner, ſtiller Gefährt der Nacht!

Wenn Alles auf Erden wankt und ſchwindet, dann richtet ſich der Blick nach dem Feſten droben, ſucht da ein Beſtändiges. Aber ſchon die ſcheinbare Bewegung des Mondes, der ſich hinter einer Wolke birgt, erinnert das vom Verluſt der liebſten Freunde gebeugte Gemüth an die Unbeſtändigkeit alles Geſchaffenen; es möchte ihn feſthalten —

Bleib'! Gedankenfreund —

Der Mond hält wohl dem Blicke Stand, aber er ist doch nur ein Spiegel für die Stimmung des Dichters, und wie wenig er das, was dieser entbehrt und verloren hat, ersetzen kann, beweist der schnelle Uebergang der Phantasie zu einem noch schöneren Naturbilde. Die Mondesnacht mit ihrer weichen schmerzstillenden balsamischen Milde erhält zum Gegenbilde den lebenweckenden frischen jugendkräftigen Frühlingsmorgen.

Des Maies Erwachen ist nur
Schöner noch, als die Sommernacht,
Wenn ihm Thau, hell wie Licht, aus der Locke träuft,
Und zu dem Hügel herauf röthlich er kommt.

Und doch kann auch der Frühling mit all' seiner Wonne und Seelenstärkung nicht den Freund, das Menschenherz ersetzen, dessen Liebe und Freundschaft erst die Erde zum Paradiese macht und ein Glück bringt, welches die Natur als solche nicht zu geben vermag.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos!
O, wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sah' sich röthen den Tag, schimmern die Nacht!

An die schönsten Naturscenen, welche die Erde bietet, knüpft sich das Andenken an die heimgegangenen Freunde, ihr Glanz erbleicht aber vor dem ernsten Bilde der bemooften Gräber, welche das Vergängliche und Nichtige aller Erdenherrlichkeit predigen und zugleich die Menschenseele, den Geist, welcher Herz zu Herzen zieht und erst in der Gemeinschaft des Naturschönen recht froh wird, als das einzig Werthvolle erkennen lassen. So erhebt sich das trauernde Subject, indem es seinen Schmerz an die Natur zu knüpfen, in ihren Busen auszuschütten scheint, zugleich über die Natur und adelt seine Trauer.

Sechsundfünfzigster Brief.

Nun wird es immer voller und gedrängter auf dem Parnasse und die Auswahl immer schwerer, da des Vortrefflichen so viel sich häuft. Geist- und herzreich, wie Goethe sagt, aber dabei ruhig und emsig, schritten die deutschen Sänger fort, und ihre Werke adelt hohe sittliche Würde und Einfalt. Indessen bemerkt man immer noch eine gewisse Beschränktheit, ein steifes, oft pedantisches Hangen an hergebrachten Theorien und dann wahre Demuth vor Allem, was in der Welt Schranken baut und Schranken setzt. Die Ursache davon lag freilich in der beschränkten Lage und Erziehung der Dichter selbst, die meistens bürgerlicher Herkunft, oft aus den untersten Ständen entsprossen, nicht so leicht kühnen Aufschwung wagten. Es schien ihnen schon große Freiheit, wenn sie sich mehr als andere ihrer Zeitgenossen den Fesseln der Mode und der Etikette entrangen und in ungebundener Fröhlichkeit hinaus in's Freie wagten und dort ihren süßen Empfindungen überließen. Darum findet man bei den meisten Dichtern dieser Zeit so viel von Mai, von Nachtigallen, Blüthenhain, Quellen, Heerden, Schäfern, Dörfchen und Landmädchen, so daß diese endlose Naturfeier ermüdend wird. Bei allem dem fehlen scharfe Umrisse und bestimmte Formen, und Vieles zerrinnt in Nebel, und man findet weit öfter eine Dichtersprache als Dichtung selbst. Im Ganzen aber herrscht noch immer der französische Einfluß, bis Lessing auftritt, jene Götzen zu entkleiden. Dieser scharfsinnige, vielseitig gebildete und gelehrte Mann, obwohl er nicht den poetischen Schwung Klopstock's besitzt, zeigt viel eindringlicher als Jener den Deutschen, was sie sein könnten, wenn sie den Muth haben wollten, von fremdem Einfluß sich frei zu halten.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sehen Sie sich recht das vorstehende Bildniß an*), das den jungen Lessing darstellt und vom Maler selber mit vollem Geist und Leben behandelt ist. Gleim ließ es für seinen Freundschaftstempel malen und Rietschel hat es mit Bleistift copirt, um es für seine Denkmalstatue zu Grunde zu legen. Welche kühn aufstrebende Stirn, lebendige lebensfrohe helle lachende Augen, welch ein fein geschnittener Mund, worin Schärfe, Gutmüthigkeit und Ironie sich mischen! Ueber sein äußeres Erscheinen sind uns von Lessing's Verehrern folgende interessante Angaben hinterlassen:

„Eine gedrungene, kräftige Gestalt von mehr als gewöhnlicher Mittelgröße zeigte das schöne Ebenmaß eines durch Leibesübungen aller Art, durch Reiten, Tanzen, Fechten zur Freiheit edler, natürlicher Haltung entwickelten Gliederbaues, der ihn nicht bloß in den Augen seiner Freundin Eva König als einen schönen Mann erscheinen ließ. Das Haupt auf dem kräftigen Halse grad' und frei emporgerichtet, zeigte in dem wohlgerundeten, geistdurchleuchteten Antlitz von natürlich gesunder Gesichtsfarbe das offene, klare, tiefdunkelblaue Auge, dessen Blick nicht stechend oder herausfordernd, entschieden und unbefangen wie ein ungetrübter Spiegel erschien, der sein Object rein und klar auffaßt. Rascher Gedankenflug, schalkhafte Grazie und ein herzgewinnendes Wohlwollen sprüheten aus seinem Blicke ihre siegreichen Geschosse, und dieses Auge war von um so gewaltigerer Wirkung, als dasselbe schon aus weiter Ferne seinen Gegenstand zu fixiren vermochte. Das volle, lange Haar von schöner lichtbrauner Farbe war selbst in seinem letzten Lebensjahre nur von einzelnen Silberfäden als Spuren mannichfacher Leiden und Sorgen und Kämpfe durchmischt.

*) Der Stahlstich ist auch in der Verlagshandlung Fr. Brandstetter zum Preis von 10 Ngr. einzeln zu haben.

Er trug es von der Stirn nach dem Nacken zu gekämmt, an beiden Seiten der Schläfe zu einer Locke aufgekräuſelt, und hinten in einem Haarbeutel endend ohne Perrücke. Seine Tochter erzählte, daß er ſelbſt in der engſten Häuslichkeit ſich nie auch nur eine nachläſſige Bequemlichkeit in ſeiner Haltung erlaubte; nur beim Schreiben und Meditiren pflegte er gekrümmt zu ſitzen, was, wie bei Schiller, ſeine Bruſtkrankheit fördern half. Nichts in ſeiner äußeren Erſcheinung zeigte den ſtubenſitzenden Gelehrten, ſondern Alles bis auf die ſorgſam gewählte, überaus ſaubere Kleidung, die ihm bei ſeiner edlen Haltung und ſeiner wohlgebildeten Figur ſehr gut ſtand, den lebensſicheren, ſeiner ſelbſt gewiſſen, harmoniſch gebildeten Mann, deſſen Auftreten überall, wo er ſich zeigte, den angenehmſten und vortheilhafteſten Eindruck machte. Dieſer Eindruck ward noch gehoben durch ein unbeſchreiblich freundliches, zuvorkommendes und bei aller Entſchiedenheit und Eigenartigkeit doch vollkommen anſpruchloſes Weſen, durch die anmuthige Lebhaftigkeit ſeiner Bewegungen und vor Allem durch den zum Herzen dringenden Ton einer klangvollen, zwiſchen Bariton und Tenor ſchwebenden Stimme. So gehörte Leſſing zu den wenigen großen Geiſtern, welche durch ihre perſönliche Erſcheinung nicht verloren, ſondern vielmehr gewannen. Dem entſprechend iſt, was Zeitgenoſſen und Freunde, wie Mendelsſohn, uns von dem unwiderſtehlichen Zauber ſeines perſönlichen Verkehrs und von jener Meiſterſchaft berichten, mit welcher er im lebendigen Geſpräche das Wort faſt noch mehr als im ſchriftlichen Ausdrucke beherrſchte. In ſeiner Individualität lag ſeine Größe. In ihr lag der Zauber ſeines Weſens, dem ſich die verſchiedenartigſten Naturen, ſelbſt ein Charakter wie Goeze, nicht zu entziehen vermochten."

In Leſſing vereinigte ſich der durch gründliches Studium der Alten geläuterte Geſchmack mit eminenter Verſtandesſchärfe; er war ein Genie der Kritik, das die deutſche Sprache mit ſolcher

Klarheit und Gewandtheit zu brauchen verstand, wie es noch von keinem Aesthetiker und Kritiker vor ihm geschehen war. Sein „Laokoon", eine Schrift, in welcher er, von der Betrachtung des classischen Bildwerks der Alten ausgehend, das Grundgesetz aller Kunst als: Darstellung des Schönen als solchen entwickelte, ist selbst ein classisches Werk der Kunst edler und schöner Schreibart, worin die Schärfe des Gedankens, die Gründlichkeit der Untersuchung mit größter Einfachheit und Klarheit der Darstellung auf das Glücklichste verbunden ist. Ueberzeugend wies Lessing nach, daß der Zweck aller Poesie und Kunst nur das Schöne selber sein könne, wie es in der Mannichfaltigkeit des Lebens erscheint, und in seiner Reinheit und Fülle vom Dichter und Künstler zur Anschauung zu bringen sei; die Poesie habe ihr eigenthümliches Gebiet, das sie sich aber auch von fremden Ein- und Uebergriffen frei erhalten müsse, wie sie selber sich zu hüten habe, auf andere Kunstgebiete, z. B. das der Malerei, übergreifen, oder ihr fremde Zwecke, z. B. die Belehrung (didaktische Poesie), verfolgen zu wollen. Ohne Lessing's Vorgang hätten die Großmeister unserer classischen Dichtung, Goethe und Schiller, gar nicht mit so sicherem künstlerischen Bewußtsein schaffen und das ästhetische Grundgesetz so reich und voll zur Ausführung bringen können.

Wie Lessing in seiner „Dramaturgie" den Nimbus des bis dahin als Muster verehrten französischen Drama's zerstörte: so zeigte er in seinem bürgerlichen Drama „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück", wie der Dichter in das Leben seiner eigenen Nation hineingreifen, vaterländischen Sinn und Geist mit aller Achtung vor dem individuellen Charakter unserer verschiedenen Volksstämme zum Gegenstande seiner Darstellung machen und Mustergültiges schaffen könne. Die Handlung fällt in die Zeit nach dem siebenjährigen Kriege. Der Hubertsburger Friede hatte die Gemüther beruhigt, der Deutsche durfte seit

Langem einmal wieder mit Stolz auf einen vaterländiſchen Helden blicken, der mit halb Europa einen Kampf glorreich durchgekämpft hatte, und bei aller Zerriſſenheit, in welcher das deutſche Reich annoch befangen war, doch eine Ahnung erweckte von dem, was das deutſche Volk ſein und leiſten könnte, wenn es von einem Helden geführt würde. Die Helden freilich, welche den Sieg hatten erringen helfen, mußten nach dem Friedensſchluß manche Zurückſetzung und Kränkung erfahren — und Leſſing ging in ſeinem Drama mit feinſter Beobachtung der Wirklichkeit auch auf dieſe Schattenſeiten ein. Aber um ſo verſöhnender und erhebender wirkt es, wie — um mit Goethe zu reden — die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächſinnen den Starrſinn und das Selbſtbewußtſein der Preußen überwindet und edle Gemüther ſich über die Stammesneigungen und Vorurtheile erheben. Das Stück, ſo ganz aus dem Kern des deutſchen Weſens heraus gebildet, erregte einen wahren Beifallsſturm, und wenn es auch einiger ermüdender Stellen wegen (namentlich da, wo die beiden Liebenden es ordentlich darauf angelegt zu haben ſcheinen, ſich gegenſeitig zu quälen) gegenwärtig nicht mehr ſo in Gunſt ſteht: ſo bleibt es doch das erſte muſterhafte deutſche Drama, das auf den rechten Weg hinführt.

Minder beifällig wurde Leſſing's „Emilia Galotti" aufgenommen, obwohl auch dieſes Trauerſpiel in Anlage, Durchführung, Charakterzeichnung claſſiſch zu nennen iſt. Wenn auch die Fabel an die Geſchichte der Virginia erinnert, ſo iſt doch Inhalt und Behandlung durchaus modern, und es war eine rühmliche That eines deutſchen Schriftſtellers, einen modernen Fürſten nach dem Leben zu zeichnen. Mit ſeiner einſchneidenden Schärfe, knappen und gedrungenen Form und demantnen Härte konnte die Dichtung freilich der damaligen Weichheit und ſentimentalen Verſchwommenheit nicht ſehr gefallen.

Leſſing's Hauptwerk iſt Nathan der Weiſe. Bekanntlich urtheilte Leſſing allzubeſcheiden von ſich ſelber, daß er eigentlich gar kein Dichter ſei. Wie aber hätte er ohne die reichſte Phantaſie und Geſtaltungskraft den kunſtvoll angelegten Plan des Stückes mit ſo lebendiger Charakteriſtik der handelnden Perſonen durchführen, große Gedanken und Geſinnungen in ſo individuellen Verhältniſſen mit lebendiger Gegenwart uns zu Gemüth führen können? Dennoch hat der Vorwurf, den der große Schriftſteller ſich ſelber machte, inſofern Grund, daß der Nathan mehr ein Lehrgedicht als ein Drama iſt, daß der Trieb des vorurtheilsfreien Kritikers Leſſing, jene Wahrheit auch auf poetiſchem Gebiete zu verherrlichen, die er in ſeinen theologiſchen und philoſophiſchen Streitſchriften gegen engherzige Geiſtliche durchgefochten hatte, dem reinen poetiſchen Triebe Abbruch that. Die Wahrheit, für welche Leſſing auch im Nathan kämpfen wollte, war: Nicht das Pochen auf eine überkommene Offenbarung, auf gewiſſe in Formeln gebrachte Glaubensſätze, ſondern die ſittliche Würde des Menſchen, der Adel ſeiner Geſinnung und Handlung, die Kraft, mit der er ſich ſelber emporringt zu edler, freier Menſchlichkeit (Humanität), iſt das, worauf es ankommt. Dieſe Humanität konnte nicht achtbarer erſcheinen als in dem Juden Nathan und in dem Islambekenner Saladin. Aber dieſer weiſe Jude iſt wie der weiſe Türke doch allzu idealiſtiſch gehalten und man merkt überall den didaktiſchen Zweck; wir vernehmen aus ihrem Munde die philoſophiſchen Gedanken und Strebungen des Leſſing'ſchen Jahrhunderts, deſſen unvergänglicher Ruhm es aber bleiben wird, daß ein Moſes Mendelsſohn und Leſſing, wie in anderer Weiſe ein Kant und Herder für die Idee der Humanität in die Schranken traten. Und was einem Leſſing als Dichter noch nicht völlig gelang, den Kritiker mit dem Poeten zu einigen und die Freiheit des Gedankens in den ſchöpferiſchen Trieb überzuleiten und in vollendeten Geſtalten

hervortreten zu lassen, das gelang wenige Jahrzehnte später einem noch größeren Genius: Schiller.

In der zweiten Periode von 1770—90 war schon volles, üppiges Dichterleben allenthalben in Deutschland. Man hatte die Franzosen verlassen, man griff in den Bereich eigener Empfindungs- und Denkweise und überließ sich ganz der Natur. Ein ähnliches Streben hatte die englische Poesie so hoch erhoben, und man machte mit diesen Sprachverwandten gemeine Sache; Shakespeare, Milton, Pope, Thomson und alle englischen Dichter wurden übersetzt und nachgeahmt. Die Schranken erweiterten sich und mit Unruhe brach man von allen Seiten los, zerstörte die alten Formen, fand nicht selten glücklich neue, und wenn auch manches überströmende Genie allzukühn und übermüthig gegen alle beengende Regeln, gegen Vorurtheile und Recensentendespotie loszubrechen wagte, war doch im Ganzen noch immer die alte deutsche Bescheidenheit und Redlichkeit nicht zu verkennen.

Dieses unruhige Streben wurde noch dadurch vermehrt, daß die Deutschen sich noch mehr als sonst den Geist und die Bildung fremder Nationen aneigneten. Dazu war ihnen denn ein fruchtbarer und reichbegabter Dichter behülflich; Martin Wieland, der Alles, was je bei Italienern, Franzosen, Engländern, je bei Griechen und Römern Schönes gedacht wurde, mit blühender Phantasie, feinem Witze und zarter Grazie den Deutschen wiedergab. Durch seinen Oberon hatte er die romantische Poesie wieder in's Leben gebracht. Dieses Gedicht ist hochpoetisch. Sein zweites Meisterwerk ist das sogenannte Lehrgedicht Musarion, in welchem französische und griechische Feinheit zu einem schönen Ganzen verschmolzen ist. Allein außer diesen beiden Werken ist das meiste Uebrige durch zwei große Mängel weniger genießbar. Einmal hat er noch immer die alte breite Weitschweifigkeit, die nicht müde werden kann zu schildern und die kleinlichsten Dinge

darzuſtellen; zweitens iſt ſelbſt in ſeinen Meiſterſtücken eine Neigung zu ſchlüpfrigen Vorſtellungen unverkennbar. Dem oft in's Abſtracte ſich verirrenden religiöſen Streben Klopſtock's gegenüber fiel Wieland in ein anderes Extrem, nämlich in die Huldigung des Lebensgenuſſes, in die Glückſeligkeitsſucht, welche alle tieferen und ſchmerzlichen Kämpfe des Geiſtes und Gemüthes abweiſt, um nicht aus der ſüßen Ruhe aufgeſtört zu werden. Während Klopſtock der begeiſternde Freund der begeiſterten Jugend wurde, ſagte Wieland mehr dem behaglichen, über idealiſtiſche Aufwallungen hinausgekommenen Alter zu, das lieber reflectirt und ſpöttelt, weil ihm zum Handeln die Kraft fehlt. Deſſen ungeachtet hatte Wieland einen großen und wohlthätigen Einfluß auf die lebendige und friſche Entwickelung unſerer Literatur, weil er die Feinheit, Biegſamkeit und Leichtigkeit der deutſchen Sprache zur Anſchauung brachte und manche ſchwerfällige Form für immer beſeitigte. Auch durch ſeine Ueberſetzungen hat ſich Wieland ein nicht geringes Verdienſt erworben. Während Felix Weiße den britiſchen Geiſt in freien Nachbildungen auf die deutſche Bühne brachte, überſetzte er den größeren Theil von Shakeſpeare's Werken (8 Bände). Freilich iſt dadurch mit der Natur und Wahrheit auch Regelloſigkeit und Excentricität unter die deutſchen Dichter gerathen, und unſere Theater wimmelten ſeitdem von Macbethiſchen Hexen, von wahnſinnigen Ophelien, von Geiſtererſcheinungen, ungeſchlachten Rittern und andern romantiſchen Neuheiten, ſo wie Klopſtock's Jünger nicht müde werden konnten, ihre wilderhabenen Bardenlieder anzuſtimmen.

Wohlthätiger wirkten ſeine Ueberſetzungen griechiſcher und römiſcher Dichter, denn durch ſie kam der griechiſche Geiſt früher unter die Gebildeten des Volkes, als ſelbſt unter die Gelehrten, beſonders als Winckelmann die alte Welt mit ihren Kunſtſchätzen und ewig ſchönen Formen den erſtaunenden Blicken ſeiner

Landsleute in einer faßlichen und klaren Sprache aufdeckte. Dieser geistreiche Mann war es, der sein Leben dem Gedanken weihte, die griechische Kunst aus ihrem Grabe zu erwecken, was bisher gelehrte Alterthumsforscher vergebens angestrebt hatten. Zu diesem Zwecke zog er nach Italien, um da die Kunstdenkmäler mit eigenem Auge zu sehen. Und welch ein Auge hatte er! Ein Auge, das überall Gesetz und Ordnung erkannte, und überdies ein Gemüth, ein deutsches Gemüth, das für alle diese Reize des Idealen empfänglich war.

Nicht weniger beförderte das Studium der Griechen und des guten Geschmacks Gottfried Herder, der auch zugleich der Erste war, welcher morgenländischen Dichtergeist zu uns brachte. Sein Epos: Der Cid, wird erst in neuern Zeiten nach Verdienst gewürdigt und gelesen; nur Schade, daß er nicht diesem romantischen Meisterwerke die höchste Vollendung auch im Aeußern durch den Reim gegeben hat, dessen er überhaupt wenig mächtig war. Herder's Hauptverdienst um die deutsche Literatur besteht nicht in seinen dichterischen Schöpfungen, sondern in der Freisinnigkeit und Allseitigkeit seines Geistes, welcher mit wunderbarem Instinkt dem Volksthümlichen und Urkräftigen in allen Literaturen nachspürte, um es auf vaterländischen Boden zu verpflanzen. Mit jenem deutschen Universalismus, der sich in jede fremde Individualität zu versetzen weiß, gab er die nordische Ballade und die südliche Romanze in deutschen Tönen wieder, und die Sammlung seiner Volkslieder wirkte auf die Gemüther wie heimische Poesie. Die in alten spanischen Romanzen vom großen Helden Don Rodrigo Diaz de Vivar, von den Mauren Cid (Held), von den Christen Campeador (Kämpfer) genannt, wurden von ihm, wie es scheint, nicht ohne Benutzung einer französischen Erzählung zu einem epischen Ganzen verarbeitet, das eine Zierde unserer Literatur geworden ist. Neben der Ode wählte

Herder mit Vorliebe die Parabel, in welcher er Musterhaftes leistete; er schrieb sie, wie die Paramythien (d. h. Umdichtungen griechischer Mythen in moderner Weise) in fließender Prosa.

Der lyrische Quell entströmte nun dem deutschen Parnaß immer reichlicher. Noch ergötzten Haller's, Hagedorn's, Kleist's, Gleim's, Uzen's und Gellert's Lieder, als von Göttingen aus Voß, die Grafen Leopold und Christian Stolberg, Hölty und Bürger, durch Dichtung und Freundschaft verbunden, sich in neuen Weisen vernehmen ließen. Es waren Männer, die gründlicher als bisher das Alterthum studirt hatten; besonders war es die griechische Literatur, die ihnen Geist und Herz nährte und veredelte. Zuerst sei Voß genannt, der, ein echter Jünger Klopstocks, die deutsche Sprache für die griechischen und lateinischen Versmaße weiter ausbildete. Er übersetzte uns die alten Dichter; sein Homer ist am bekanntesten und am gelungensten. Aber auch originelle Werke hat er gebracht, hat verstanden das gemeine Leben des Landmanns, seine Denkweise, Beschäftigungen und sonstigen Zustände mit poetischer Anmuth darzustellen.

Voß überraschte die Deutschen zuerst mit einem idyllischen Epos, worin er mit epischer Ausführlichkeit das heitere Stillleben einer Pfarrersfamilie schildert. Es ist dies die berühmte „Luise", ein Werk, das von dem eindringendsten Verständniß in Homer's Dichtung und Sprache zeugt. Aber neben aller Anmuth verliert sich Vossens Muse doch zu oft in die gemeine Wirklichkeit der Dinge, sie besingt unerschöpflich das Kaffeetrinken, Tabakrauchen, die ländlichen Mahlzeiten und wird pedantisch und trivial. Goethe überholte Vossens „Luise" bald mit seinem „Hermann und Dorothea". In einen engeren Rahmen zusammengezogen wirkt die idyllische Schilderung dagegen höchst wohlthuend, und „der siebzigste Geburtstag" von Voß ist in seiner Art musterhaft.

Siebenundfünfzigster Brief.

Laſſen Sie immer, liebe Freundin, die älteren Dichter der Deutſchen in Ihrer Bibliothek ſtehen, ſie ſind es werth, in Ehren gehalten zu werden; hätten die nicht gearbeitet und geſtrebt, nimmer wäre uns ein Goethe und Schiller gekommen. Wenn ich ſie nicht nannte, war es aus der ſchon berührten Abſicht, Sie nicht mit Namen zu überhäufen, weil es Ihnen ſchwer werden dürfte, das Beſte herauszufinden. Der gelehrte Mann kann und muß das Alles kennen und leſen, um den ganzen Umfang der Literatur zu überſehen und überhaupt die Geſchichte der Sprachbildung daran zu lernen; gebildeten Frauen kann es nur darum zu thun ſein, Dasjenige zu kennen, was wahren poetiſchen Genuß gewährt. Darum ſollte Ihnen nichts Mittelmäßiges, nichts von einſeitigem und veraltetem Geſchmacke mitgetheilt werden. Doch wird jeder Gebildete mit Vergnügen noch heute Kleiſt's Frühling leſen und Koſegarten's Jukunde und Inſelfahrt, Gellert's mit wahrhaft deutſcher, naiver und liebenswürdiger Redſeligkeit gedichtete Erzählungen und Fabeln, Gleim's liebliche Romanzen, Göckingk's Epiſteln, Salis' innig empfundene Lieder (unter welchen namentlich das Lied eines Landmanns in der Fremde, Ermunterung, Mitleid und das berühmte Grablied*) dem ganzen deutſchen Volke

*) Das Grab iſt tief und ſtille
Und ſchauderhaft ſein Rand;
Es deckt mit ſchwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

Das Lied der Nachtigallen
Tönt nicht in ſeinem Schooß;
Der Freundſchaft Roſen fallen
Nur auf des Hügels Moos.

lieb geworden ſind), und beſonders Hölty's Oden und Lieder, worin horaziſche Anmuth weht und echtdeutſche, dem Herzen ſelbſt entquollene Empfindung ſpricht. An dieſem Dichter wird man zuerſt gewahr, wie das Sentimentale ſich einen läßt mit dem Naiven, weil es, ſo gelehrt er auch war, nicht ſtudirte, künſtliche, geſuchte Empfindſamkeit iſt. Darum ſingt auch das deutſche Volk noch jetzt ſeine Lieder: „Wer wollte ſich mit Grillen plagen" ꝛc., „Roſen auf den Weg geſtreut' ꝛc., „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit" ꝛc. Und ſeine Oden: „Die Beſchäftigungen", „An die Phantaſie"; die Idyllen: „Die Knaben im Walde" und „Chriſtel und Hannchen"; ſeine Elegie: „Auf den Tod eines Landmädchens" — welch liebliche Dichtungen ſind das! Eine kühle Maienluft umfächelt uns, wenn wir ihn leſen: und führt er uns auch oft auf Gräber, ſo zeigt er uns die Blumen darauf und den ſchönen Raſen und lenkt zugleich den Blick zum heitern Himmel empor, wo keine Gräber ſind.

Noch iſt Bürger zu erwähnen, vielleicht unter den Göttinger Dichterfreunden der begabteſte, allein auch der unglücklichſte, weil er, ſo lange er lebte, ſeine Seele nicht zur Ruhe bringen, mit dem Geiſte ſeiner Sinnlichkeit nicht Herr werden konnte. Leſen

Verlaſſ'ne Bräute ringen
Umſonſt die Hände wund;
Der Waiſe Klagen dringen
Nicht in der Tiefe Grund.

Doch ſonſt an keinem Orte
Wohnt die erſehnte Ruh';
Nur durch die dunkle Pforte
Geht man der Heimath zu.

Das arme Herz, hienieden
Von manchem Sturm bewegt,
Erlangt den wahren Frieden
Nur, wo es nicht mehr ſchlägt.

Sie über ihn Schiller's allerdings ſehr harte und ſtrenge, doch im Weſentlichen begründete Recenſion und was in der Geſchichte der deutſchen Poeſie geſagt wird, ehe Sie ſeine Gedichte zur Hand nehmen, unter welchen übrigens viele ausgezeichnet ſind. Die „Lenore" iſt die Krone aller deutſchen Balladen; ſie vereinigt mit vollkommenſter Harmonie der Compoſition, mit unübertrefflicher Schönheit des Ausdrucks, dem, wie es einer Ballade geziemt, an rechter Stelle der muſikaliſche Klang und die Schallnachahmung nicht fehlt, — die volksthümlichſte Kraft, die ergreifendſte Lebendigkeit, ſo daß ſie auf jeden Leſer, auch auf den einfachſten, eine große und erſchütternde Wirkung übt. Bürger hat den unter allen germaniſchen Stämmen wiederkehrenden Volksglauben, wornach die Verlobte ihrem todten Geliebten ſo lange nachweint, bis dieſer kommt, um ſie — zum Todtenacker abzuholen, benutzt, er hat das

„Es ſcheint der Mond ſo hell,
Die Todten reiten ſchnell"

bereits vorgefunden; aber was hat er mit der Fülle ſeiner poetiſchen Kraft und Kunſt aus dieſem Stoffe gemacht? Er führt uns ein ganzes Drama, eine Tragödie vor die Seele, worin jeder Vers eine Scene iſt, jede die andere vorbereitet, des Leſers oder Hörers Theilnahme mit der tragiſchen Entwickelung bis zum Schauer und Entſetzen ſteigert, und dennoch das grauſige Walten der Naturmacht der Liebe in das höhere ſittlich-religiöſe Gebiet hinaufhebt, da die Lenore in der Wildheit ihrer Leidenſchaft mit Gott ſelber hadert und den Vorſtellungen der frommen Mutter nur das Recht ihrer Leidenſchaft entgegenhält. So wird die Schlußſcene auf dem Gottesacker zu einem jüngſten Gericht:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz,
Rundum, herum im Kreiſe

Die Geiſter einen Kettentanz
Und heulten dieſe Weiſe:
Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes biſt du ledig,
Gott ſei der Seele gnädig!

Wir Deutſche können ſtolz darauf ſein, daß wir eine Sprache beſitzen, die ſolcher Fülle und Kraft des Ausdrucks, ſolchen Klanges und Wohllautes fähig iſt — und daß wir Dichter beſitzen, welche die herrlichen Schätze unſerer Mutterſprache zu heben verſtanden. Und doch waren alle die genannten ruhmvollen Namen: Bürger, Klopſtock, Leſſing, Wieland, Herder nur die Vorboten, um einem noch Größeren die Bahn zu bereiten, einem Dichter, der jeden Vergleich, auch mit den Sängern Griechenlands aushält, Wolfgang Goethe. An dieſem Manne gefiel es der Vorſehung, wie bei Sophokles, einen an Leib und Seele vollendeten, äußerlich und innerlich glücklichen Menſchen zu erſchaffen und ihm bis in's höchſte Alter Heiterkeit und Lebensfriſche zu gewähren. Zu den reichſten Anlagen für alles Wahre, Gute und Schöne kam eine ſorgfältige Erziehung; während ihn ſein Vater an Fleiß und ſtrenge Ordnung gewöhnte, warf ſeine gemüthliche Mutter poetiſchen Samen in die junge Seele, und heitere Bilder in und außer dem Hauſe belebten ſeine Phantaſie. So ward auch im Unterricht nichts verſäumt und beſonders wurde viel Zeit auf Sprachen und Zeichenkunſt verwendet. Der Aufenthalt in Straßburg gab ihm die Gewandtheit, Feinheit und Anmuth der Franzoſen, die Studien in Leipzig beſtärkten ſeine Neigung zur griechiſchen Kunſt, der er ſein ganzes Leben treu geblieben. Dennoch hätte ihn die Lebhaftigkeit ſeines Geiſtes in dem damaligen unſtät unter einander ſchwirrenden Treiben der Jugend beinahe irre geführt. Man war nämlich damals in Deutſchland durch die Einwirkung neuer Ideen auf-

geregt, wußte aber doch nicht den Weg zum Beſſeren zu finden, weil man von der Natur ſchon zu weit entfernt war. Die Gelehrten ſelbſt nahmen an der Bewegung der Jugend keinen Antheil, und ſo war ſie denn ihrer verzweifelten Rathloſigkeit ganz überlaſſen. Da ging mancher treffliche Jüngling verloren. In Werther's Leiden hat ſich Goethe mit ſeinem zerworfenen Gemüthe treu geſchildert. Ihn rettete jedoch Oeſer, ein geborner Ungar, berühmter Maler und Director der Akademie der Künſte zu Leipzig. Doch ich will Ihnen lieber eine Stelle aus einem Briefe Goethe's an Oeſer's Tochter mittheilen, damit Sie die Art, wie jener denkende Künſtler auf den jungen Dichter einwirkte, gleichſam aus ſeinem Munde hören.

„Meine gegenwärtige Lebensart," ſchreibt er, „iſt der Philoſophie gewidmet. Eingeſperrt, allein, Cirkel, Papier, Feder und Tinte und zwei Bücher iſt mein ganzes Rüſtzeug. Und auf dieſem einfachen Wege komme ich in Erkenntniß der Wahrheit oft ſo weit und weiter als Andere mit ihrer Bibliothekwiſſenſchaft. Ein großer Gelehrter iſt ſelten ein großer Philoſoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte, einfältige Licht der Natur, und es iſt nichts wahr, als was einfältig iſt. Freilich eine ſchlechte Recommandation für die wahre Wahrheit. Wer den einfältigen Weg geht, der gehe ihn — — und ſchweige ſtill. Demuth und Bedächtlichkeit ſind die nothwendigſten Eigenſchaften unſerer Schritte darauf, deren jeder endlich belohnt wird. Ich danke es Ihrem lieben Vater, er hat meine Seele zuerſt zu dieſem Wege bereitet, die Zeit wird meinen Fleiß ſegnen, daß er ausführen kann, was angefangen iſt."

Die Natur alſo und die Griechen, mußten ſie nicht aus einem ſo talentvollen Jünglinge, der bei all ſeiner ſinnlichen Reizbarkeit ſo früh zum Bewußtſein gelangte, den Meiſter aller deutſchen Dichter bilden? Von der Natur und den Griechen lernte er ſchon

Digitized by Google

frühzeitig alle Gegenstände scharf in's Auge fassen und klar und deutlich sehen, so daß ihn weder Phantasie noch Empfindung verwirren konnte. Erst von der Anschauung erhob er sich zum Denken. Wollte er nun dichten, so verwandelte er wieder die auf solchem Wege errungenen Gedanken in Empfindung. Auf diese Weise befreite er sich von dem wilden Chaos überspannter Ideen, die er von seiner Zeit mit bekommen hatte, und war in Jahren, wo andere Jünglinge nur noch schwärmen, völlig besonnen und sicher. Als daher seine ersten Werke, die noch Spuren des Zeitalters an sich tragen, Götz von Berlichingen, Werther's Leiden, Stella, Clavigo und Egmont erschienen, war die Wirkung erstaunlich. Als aber seine vollendetern: Iphigenie, Tasso, Wilhelm Meister und viele seiner originellen Gedichte, in denen er sich über seine Zeit erhoben, nachfolgten, blieb die Wirkung nur noch unter den Wenigen, die ein gleiches Streben nach besserem Geschmack theilten. Die objective Darstellungsweise, die ganze Art des Dichters, die so rein griechisch war, konnte dem deutschen Volke noch nicht zusagen, es war zu tief in die sentimentale Welt versunken.

Goethe's Meisterwerke wurden immer kälter aufgenommen, besonders als manche talentvolle Männer auf die beliebte Weise mit Romanen, Schauspielen und lyrischen Gedichten alle Leser befriedigten. Dahin gehören besonders Lafontaine, Miller, Klinger, Iffland und Kotzebue. Wenn die Ersteren meist durch übertriebene Empfindelei rührten und ergötzten, wußte vorzüglich der Letzte sein Zeitalter durch unterhaltenden Witz, neue Situationen, drastische, d. h. schnell wirkende Theatercoups zu beherrschen. Darüber vergaß man nun freilich, daß in seinen Schauspielen weder Natur noch wahre Kunst sei, und daß er auf eine versteckte Weise mit Tugend und Sittlichkeit, ja mit allem Heili-

gen spielte, während er, ganz unschuldig sich geberdend, nur zu rühren schien.

Dies war nun die Zeit- und Modeliteratur gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die besonders bei Ihrem Geschlechte und bei der Jugend Eingang fand. Die Folge war, daß man überall verdrehte Köpfe, verschrobene Herzen, ohne Sinn für Pflicht und Recht, unendlich viel Empfindelei und wenig wahre Empfindung antraf. Kein Wunder, daß vernünftige Hausväter, Gelehrte und alle gesunden Köpfe wider das Bücherlesen der Damen und den häufigen Theaterbesuch eiferten. Uebrigens wäre diesem Unwesen vielleicht früher gesteuert worden, da die beliebten Schriftsteller doch, am Ende erschöpft, sich immer nur wiederholen mußten, und die Eilfertigkeit und der Leichtsinn, mit welchem sie ihre Werke verfaßten, immer mehr ihren Werth herabsetzten, wenn nicht ein Mann von außerordentlichem Dichtertalente eben damals aufgetreten wäre, der ganz in ihrer Weise, freilich mit hohem Ernst und edlem Streben, dichtete. Dies war Friedrich Schiller. Er war in Allem das Entgegengesetzte von Goethe's Genius. Wenn Goethe sich in den wohlthuendsten Verhältnissen, in der anregendsten Umgebung und heitersten Atmosphäre entwickeln konnte, so ward Schiller frühzeitig aus der behaglichen Enge des Familienlebens hinausgeworfen in die strenge, militärisch eingerichtete Schule eines streng gebietenden Fürsten, der es zwar gut mit seinen Zöglingen meinte, aber doch die verschiedensten Eigenthümlichkeiten in die Eine zwingende Uniform steckte und von keiner Freiheit des Genius etwas wissen wollte. Da mußte denn ein Feuergeist wie der Schiller'sche den Druck doppelt hart empfinden, und mit der Phantasie sich in ein Reich idealer Freiheit flüchten, das, je mehr es ein Phantasiebild war, das wirkliche Leben um so ungerechter beurtheilte und um so leidenschaftlicher anfeindete. In der Seele des Jünglings entstand bitterer Unmuth über die Ungleichheit der Stände, über die Vor-

AUBIGNÉ.

rechte privilegirter Menſchen und Verhältniſſe; in dieſem Zwieſpalt des Gemüths verfaßte er ſein Erſtlingsdrama: die Räuber, voll hinreißenden Feuers der Beredſamkeit, wie ſie aus der Leidenſchaft entſpringt, großartig angelegt, aber maßlos überſprudelnd, in's Ungeheure übertreibend. In ſeiner Selbſtrecenſion über die Räuber bekannte Schiller ſelber, der größte Fehler des Stückes ſei der geweſen, daß er ſich angemaßt habe, zwei Jahre vorher Menſchen zu ſchildern, bevor ihm noch Einer begegnet ſei. Darum habe er die nothwendige Grenzlinie zwiſchen Engel und Teufel verfehlen müſſen. Die Räuber und zwei darauf folgende Trauerſpiele: Kabale und Liebe und Fiesko, machten unerhörtes Aufſehen; auch ſie ſind voll dramatiſchen Lebens, aber gleichfalls noch zu ſehr aus den ſubjectiven Kämpfen des Dichters mit der Welt und ſeinen eigenen Ideen, die er noch nicht in Einklang zu bringen vermochte; ſie ſind noch zu ſehr mit der Haſt und Leidenſchaftlichkeit der Jünglingsſeele verfaßt. Daher hat der Revolutionsheld Fiesko etwas Unfertiges, ja er veränderte ſich unter den Händen des Dichters und ward aus einem kalt und ſchlau berechnenden Politiker, der die Maske des ſorgloſen Genußmenſchen vornimmt, ein reizbarer, phantaſievoller, durch eine Frau von ſeinem Plane abgelenkter Gemüthsmenſch. Kabale und Liebe, ein bürgerliches Trauerſpiel, trat ſchon geſchloſſener und reifer (namentlich in der vortrefflich gelungenen Geſtalt des Muſikus Miller) auf, da ſeine Sphäre dem Dichter überhaupt näher lag; aber an Uebertreibung fehlt es auch hier nicht, indem die den Liebenden feindliche Welt, das Mißverhältniß zwiſchen Adel und Bürgerſtand, zwiſchen moraliſcher Verſunkenheit der Hofleute und der einfachen Biederkeit des bürgerlichen Menſchen faſt zur Carricatur geſteigert wird.

Eine Eigenthümlichkeit Schiller's trat aber ſchon in dieſen drei erſten Dramen bedeutend hervor: ſein Talent des Contraſtes. Treffend iſt dies neuerdings von Dr. Kuno Fiſcher hervorgehoben in

einem Vortrage: „Die Selbſtbekenntniſſe Schiller's“ (Frankfurt a. M. 1858), und ich will Ihnen die betreffende Stelle herſetzen. „Was auch Schiller behandelt, ſtellt er dar, indem er es mit zweiſchneidiger Schärfe ſpaltet, zerlegt, entgegenſetzt, und die Contraſte ſpringen hervor, nicht als das Werk des mühſelig theilenden Verſtandes, ſondern in leichtem, zwangloſem Spiel der Phantaſie. Es iſt dieſe zweiſchneidige Schärfe eine Mitgift ſeiner dramatiſchen Kraft, die ſich auch logiſch ausübt. — — Der Contraſt ſteigert auf der einen Seite das Kraftgefühl und verkleinert bis zur Vernichtung auf der andern Seite, was dem Kraftgefühle entgegenſteht; ſo wird der Contraſt unwillkürlich ſatyriſch und wirkt als komiſche Gewalt, indem ſie ſich hier als Humor, dort als Caricatur ausſpricht. Daher die eigenthümliche und unwiderſtehliche Macht des Komiſchen, die Schiller beſitzt, die er bei ſeinen dramatiſchen Dichtungen unwillkürlich entbindet, im wilden Humor der Räuber, in dem ſatyriſchen, kernhaft geſunden Humor des Muſikus, in dem lächerlichen Zerrbilde des Hofmarſchalls Kalb — die er in der Kapuzinerpredigt vollendet, um ſie ſpäter kaum mehr zu brauchen. Was ſich aber mit dem Kraftgefühle und ſeinen ſcharfen Contraſten nicht verträgt, das iſt die Natur der weiblichen Empfindung. Was darum Schiller's dramatiſcher Kraft, darzuſtellen, am wenigſten gelingen wollte, das waren die weiblichen Charaktere. Sie ſind namentlich in den jugendlichen Dichtungen Schiller's bloße Gegenbilder ſeiner männlichen, in ihrer innerſten Empfindung disharmoniſch geſtimmten Phantaſie, ſie ſind Phantaſieſtücke ohne lebensvolle Eigenthümlichkeit; was dieſer Amalia, Leonore, Louiſe fehlt, das iſt die Natur und das Naive; was ſie gemeinſam haben, das iſt jener Zug auffliegender, im Grunde eintöniger Schwärmerei, die bald ſentimental, bald heroiſch empfindet, und zwar in der männlichen Weiſe des Dichters.“

Achtundfünfzigſter Brief.

Glauben Sie nicht, liebe Freundin, daß ich Ihren Schiller herabſetzen wolle und ſeinen Werth verkenne; ich werde Gelegenheit haben, in dieſem und dem nächſten Briefe zu zeigen, wie dieſer große Dichter die Fehler ſeiner Jugendverſuche verbeſſert und, ſo ſchwer es ihm gefallen, den Weg zur Natur eifrig verfolgt habe, und ich halte es für eben ſo einſeitig, wenn Freunde der objectiven Dichtweiſe Schillern ſeiner philoſophiſchen Rhetorik und Sentimentalität halber alle Poeſie abſprechen wollen, als es einſeitig iſt, wenn durch unſere Zeit verwöhnte Empfindler Goethen herabſetzen. Beide müſſen nach ihrer eigenthümlichen Natur erkannt und gewürdigt werden. Darum will ich Ihnen eben von ihrem Dichterleben und ihrer Entwickelung ausführlicher reden. Sie mögen ſich dann ſelbſt ein Urtheil bilden und brauchen nicht aufgedrungenen Meinungen blindlings zu folgen. Nun zur Geſchichte.

Als ſich zu Ende der vorigen Periode die Deutſchen um Schiller in trunkener Begeiſterung verſammelten, war Goethe, ſtill und in ſich zurückgezogen, eben beſchäftigt, auszumitteln, was das Ziel ſeines Lebens werden ſollte. Er war eben in das Mannesalter getreten (zwiſchen 30 und 40 Jahren), hatte Allerlei verſucht, blieb aber noch immer unzufrieden mit ſeinen Leiſtungen. Nächſt der bildenden Kunſt war es beſonders Naturlehre, die ihn feſſelte und beſchäftigte und der Poeſie auf eine Zeitlang ganz entriß. Glücklicher Weiſe unternahm er damals eine Reiſe nach Italien. Da, umgeben von den Denkmälern alter Kunſt, ſchrieb er ſeinen Freunden: „So lebe ich denn glücklich, weil ich in dem bin, was meines Vaters iſt.“ Er erkannte ſeine Beſtimmung: der Kunſt ſollte er leben, nicht dem Treiben der Welt, und griechiſche Weiſe ſollte er auf deutſchen Boden verpflanzen und griechiſchen Geiſt

mit deutſchem verſchmelzen. Hier ſah er auch im Umgange mit Phil. Hackert und Tiſchbein und anderen Malern, daß er es in ihrer Kunſt zu keiner Meiſterſchaft bringen werde und daß es eigentlich die Dichtkunſt ſei, in der er wirken müſſe. Als ihm ſeine damals geſammelten und im Druck erſchienenen Gedichte zugeſandt wurden, rief er aus: „Es iſt kein Buchſtabe darin, der nicht gelebt, empfunden, genoſſen, gelitten, gedacht wäre.“ Daſſelbe enthält auch ſein Lied an die Günſtigen:

Dichter lieben nicht zu ſchweigen,
Wollen ſich der Menge zeigen;
Lob und Tadel muß ja ſein!
Niemand beichtet gern in Proſa;
Doch vertrau'n wir oft ſub Roſa
In der Muſen ſtillem Hain.

Was ich irrte, was ich ſtrebte,
Was ich litt und was ich lebte,
Sind hier Blumen nur im Strauß;
Und das Alter, wie die Jugend,
Und der Fehler, wie die Tugend,
Nimmt ſich gut im Liede aus.

Aus Rom ſchrieb er auch: „Ich bin fleißig und vergnügt und erwarte ſo die Zukunft. Täglich wird mir's deutlicher, daß ich eigentlich zur Dichtkunſt geboren bin und daß ich die nächſten zehn Jahre, die ich höchſtens noch arbeiten darf, dieſes Talent excoliren und noch etwas Gutes machen ſollte, da mir das Feuer der Jugend Manches ohne großes Studium gelingen ließ. Von meinem längeren Aufenthalte in Rom werde ich den Vortheil haben, daß ich auf das Ausüben der bildenden Kunſt Verzicht thue.“

Nach Deutſchland zurückgekehrt, nahm ihn das Bergweſen in Anſpruch; dazu kam die franzöſiſche Revolution und der Krieg, der

bald ſelbſt das dieſſeitige Rheinufer bedrohte. Da theilte Goethe wieder ſeine Thätigkeit zwiſchen Naturwiſſenſchaften und Theater, für das er manches Talent ausbildete; wir nennen unter anderen Chriſtine Neumann, die als vierzehnjährige Waiſe ſeiner Pflege anvertraut wurde und von der ſchon oben die Rede war. Um die deutſche Dichterwelt bekümmerte er ſich damals wenig, allein Schiller's Genius zog ihn, trotz ſeines entgegengeſetzten Naturells, ſehr bald an. „In dem Drange des Widerſtreits," ſagt er, „den das wiſſenſchaftliche Bemühen in mein Daſein gebracht, übertraf alle meine Wünſche und Hoffnungen das auf einmal ſich entwickelnde Verhältniß zu Schiller; von der erſten Annäherung an war es ein unaufhaltſames Fortſchreiten philoſophiſcher Ausbildung und äſthetiſcher Thätigkeit. Für mich war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeſchloſſenen Samen und Zweigen hervorging."

Schiller hatte ſich aber auch indeſſen ungemein gefördert. Schon in ſeinem Don Carlos iſt bei noch ſtarker idealiſtiſcher Ueberſchwänglichkeit viel geläuterte Empfindung, und das hohe Pathos darin beurkundet den großen Tragiker, wie keiner ſeit Shakeſpeare auf unſeren Bühnen erſchienen iſt. Bald darauf warf ſich aber Schiller mit Macht auf hiſtoriſche und philoſophiſche Wiſſenſchaften, ſo daß er eine Zeit lang der Poeſie untreu wurde. Dieſen Studien danken wir die Geſchichte des dreißigjährigen Kriegs, den Abfall der Niederlande und mehrere hiſtoriſche Aufſätze, worin er den Deutſchen ein Muſter hiſtoriſcher Kunſt, d. h. Geſchichte lebendig, anmuthig und erhebend zu ſchreiben, gegeben hat; ferner die trefflichen Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen und andere äſthetiſche Betrachtungen, ganz vorzüglich den Aufſatz über Anmuth und Würde, über naive und ſentimentale Dichtung und über den moraliſchen Nutzen äſthetiſcher Sitten. Es ſind dies Abhand-

lungen, worin, wie in der Levana von J. P. Richter, auf eine geiſtreiche und anziehende Weiſe ungemein viel Belehrendes geſagt wird, und wenn es wahr iſt, was Schiller ſelbſt eingeſteht, daß er philoſophire, wenn er dichte, und dichte, wenn er philoſophire, ſo dürfte aus dieſen proſaiſchen Schriften der poetiſche Geiſt des großen Dichters erſt recht vollſtändig hervorgehen. Die Annäherung an Goethe und das darauf folgende innigſte Verhältniß weckte wieder ſeine Schöpfungskraft, und Werke wie Wallenſtein, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, die Braut von Meſſina, Iphigenia in Aulis, Turandot, Phädra, Makbeth, mehrere Balladen, lyriſche Gedichte und Epigramme waren die reifen Früchte eines einzigen Jahrzehnts.

Wahr iſt es, was ſchon oben geſagt worden und was ſchon J. P. Richter in ſeiner Vorſchule zu einer Aeſthetik darthut, daß Schiller's Poeſie eine rhetoriſche ſei, er ſelbſt ſagt es ja in einem Briefe an Goethe, „daß der kalte Verſtand häufig ſeine Dichtung ſtöre". Aber verſtehen Sie dieſe Worte ja nicht in dem Sinne, als habe Schiller ſeine Gedichte mehr in dem Verſtand, als der Empfindung gemacht. Im Gegentheil, die Tiefe der Empfindung iſt bei ihm oft noch ſtärker, als bei Goethe; aber der Gedanke iſt nicht ſo unmittelbar Eins, ſo ganz von der Empfindung durchwoben, wie bei Goethe. Bei Schiller ragt der Gedanke oft wie ein hoher Thurm über den Tempel ſeiner Gedichte hinaus, er ſchaut oft rein und nackt aus der äſthetiſchen Form hervor; der Dichter und Philoſoph ſtreiten ſich in der großen Seele fortwährend um ihre Herrſchaft. Und das iſt eben das Eigenthümliche im Schiller'ſchen Genius, daß er gleich erhaben daſteht als Denker wie als Dichter und als ſittlich-kräftiger Wille. Weil Schiller mit ſolcher Gemüthstiefe dachte, ward ſein Gedanke ſchon als Gedanke poetiſch, und weil er ſeine ganze hohe ſittliche Natur in die Wagſchale ſeines Dichtertalents warf,

tritt uns in jedem ſeiner dichteriſchen Werke der ganze Menſch in ſo ſchöner, ſittlicher Glorie entgegen, daß wir auch mit unſerem Selbſt von ihm ergriffen und begeiſtert werden, daß der äſthetiſche Genuß zugleich ein ſittliches Hochgefühl gewährt. In dieſem Sinne iſt Schiller noch mehr als Goethe, er iſt Prophet, Seher der Zukunft, ein Fürſt im Reiche der Freiheit. Darum iſt auch ſeine Poeſie noch tiefer in das Volk gedrungen*), als die Goethe'ſche, darum ſind ſo viele ſeiner Verſe als Lebensmaximen und Orakelſprüche von Mund zu Mund gegangen und leben fort im Munde des Jünglings und des Greiſes. Betrachten Sie nur das ſchöne „Lied von der Glocke"! Es iſt ein einzelnes Factum, eine ganz einfache Handlung — der Glockenguß — zum Ausgangspunkt genommen. Aber wie dramatiſch lebendig iſt dieſer Proceß vorgeſtellt, und doch iſt er bloß eine Unterlage für das große, umfaſſende Bild des Menſchenlebens, das in ſeinen Leiden und Freuden von der Wiege bis zum Grabe mit unübertrefflicher Wahrheit und Lebendigkeit vor unſere Anſchauung tritt Ganz ungezwungen knüpfen ſich an den Wechſel des äußeren Vorganges jene Grundgedanken der ſittlichen Welt, die uns auch dieſe als einen mit innerer Nothwendigkeit zuſammenhängenden Lebensproceß erkennen laſſen. So erhebt uns der Adlerflug Schiller's überall über die gemeine Wirklichkeit des äußeren Lebens, das ihm nur zum Ausgangspunkte dient für die großartige Entfaltung ſeiner Ideenwelt, aber nicht, um ſich in ſelbſtgenügſame Ruhe der bloßen Betrachtung abzuwenden vom Streben und Handeln, ſondern um für ein freies, thatkräftiges Handeln zu begeiſtern. Dazu hilft erſtens des Dichters dramatiſche Kraft, die viel größer iſt, als bei Goethe,

*) Das Schiller-Jubiläum, das alle deutſchen Herzen in der alten und neuen Welt einigte im gleichen Gefühl der dankbarſten Verehrung und begeiſtertſten Liebe, hat es in eindringlichſter und zugleich erhebendſter Weiſe gezeigt, was Schiller der deutſchen Nation iſt und ſein wird.

zweitens die Kraft ſeiner ſubjectiven Gefühlserregung, mit welcher er die ſittlichen Ideen in ſich ſelber verarbeitet und auch Anderen zu Gemüthe zu führen weiß. Beide Seiten haben ſich auf das Innigſte in dem herrlichen Gedichte durchdrungen, und demgemäß erſcheint es auch in einer eigenthümlichen Form, ſo daß wir Götzinger nur beiſtimmen können, wenn er bemerkt: „Will man das Lied von der Glocke in das Syſtem der Poetik einreihen, ſo muß man es der Cantate zuweiſen. Die Form deſſelben iſt, wie in der Cantate, dramaähnlich, der Stoff ſeinem Weſen nach lyriſch; und ſelbſt in muſikaliſcher Hinſicht laſſen ſich hier Arie, Recitativ, Wechſelgeſang und Chor recht gut nachweiſen, wiewohl der poetiſchen Auffaſſung nach immer der Meiſter ſpricht. So machen ſich auch alle Hauptformen der Lyrik geltend. Die Sprüche des Meiſters bilden zuſammen ein Glockengießerlied in abgegrenzter Strophenform; die daran geknüpften Betrachtungen gehören vorzugsweiſe der Elegie an, erheben ſich aber theilweiſe nach Form und Gehalt zur Ode. In der bekannten Compoſition hat Romberg das Gedicht als Cantate behandelt, ſowie umgekehrt Moritz Retzſch dem Charakter ſeiner Kunſt gemäß in den „Umriſſen zur Glocke“ das Ganze mehr als Epos aufgefaßt und wiedergegeben hat.“

Nehmen Sie Schiller's herrliche Romanzen: den Grafen von Habsburg, den Gang nach dem Eiſenhammer, den Handſchuh, den Taucher, die Kraniche des Ibykus ꝛc., wie vollendet, wie plaſtiſch und lebensvoll treten die Geſtalten vor uns hin und ziehen uns hinein in die Handlung, die in kleinſtem Rahmen ein ganzes Drama einſchließt! Wie prächtig die Sprache, wie friſch und blühend das Colorit! Wenn Goethe uns die dämoniſchen Naturmächte, die den Menſchen widerſtandslos in ihre Zauberkreiſe bannen, in ſeinen Balladen, wie der „Erlkönig“, „Fiſcher“ ꝛc., mit unnachahmlichem Zauber darzuſtellen weiß, ſo gelingt dafür

Schillern mehr die Romanze, welche den Kampf des freien Menſchen, eines ſittlich-bewegten Menſchenlebens darſtellt. Es möchte in dieſer Hinſicht kaum einen ſchlagenderen Gegenſatz geben, als Goethe's „Fiſcher" und Schiller's „Taucher". Beide nannten ihre Gedichte „Balladen", in beiden Balladen waltet die Leidenſchaft, das Hingeriſſenſein von einem mächtigen Antriebe; die Jünglinge ſtürzen ſich in's Waſſer und kommen darin um. Aber in der Goethe'ſchen Ballade geht der Impuls vom Waſſer aus, von der elementaren Macht einer Nixe, welche dämoniſch Sinn und Gemüth ſo umſtrickt, daß die Freiheit des Willens verloren geht und der Geiſt in die Nacht des Bewußtloſen verſinkt. In der Schiller'ſchen Ballade geht der Impuls von einem Könige und einer Königstochter aus und die ſchöne Jungfrau im vollſten Reiz nicht bloß der leiblichen Schönheit, ſondern auch des Seelenadels iſt es, welche wider ihren Willen die Kataſtrophe herbeiführt. Sie mahnt von der Wiederholung der kühnen That ab. Und dieſe That iſt keine willenloſe Hingabe an die Naturmächte, kein Verſinken und Verſchwimmen in eine Stimmung, ſondern der bewußte Kampf mit dem Element, um hohe ſittliche Güter zu gewinnen, mit dem Aufgebot aller Kräfte zu erringen. Der edle Jüngling ſtürzt ſich in den furchtbaren Meeresſtrudel, bietet ihm Trotz, verliert in ſeinem Toben und vor den Ungeheuern der Tiefe ſeine Beſonnenheit nicht, nimmt vielmehr das Bewußtſein des vollſten Gegenſatzes von Menſchen und Naturleben mit hinab in den Abgrund

— und da hing ich und war mir's mit Grauſen bewußt
Von der menſchlichen Hülfe ſo weit,
Unter Larven die einzige fühlende Bruſt ꝛc.

Das Waſſer ladet ihn nicht ſanft und ſchmeichleriſch ein wie den Fiſcher Goethe's, es zeigt ſich ihm nicht in ſeinem reizendſten

verlockendſten Zauber, ſondern in ſeiner furchtbarſten wildeſten Geſtalt, es ſchreckt ihn zurück, und da, als er eben dem Tode in's Angeſicht geſchauet und die Schrecken des Abgrundes noch in allen ſeinen Gliedern beben, wagt er die Wiederholung ſeines Unternehmens und ſtürzt ſich abermals in die Tiefe. Er opfert ſein Leben, weil er es gewollt hat, bleibt auch in der Leidenſchaft activ. Er hat ſeine Kraft überſchätzt und von der Hoffnung auf den „köſtlichen Schatz", der auf dem Spiel ſteht, ſich bethören laſſen, er hat die Götter verſucht — dafür muß er büßen, aber ſein Muth und ſeine Kraft haben doch auch das Höchſte gewagt. Und wenn auch der leibliche Menſch in ſeiner Schwäche erſcheint gegenüber der übermächtigen Naturkraft, ſo erſcheint doch auch der Menſchengeiſt in ſeiner Hoheit, denn dieſer läßt ſich auch von der ſchrecklichſten Gefahr nicht abſchrecken — die Liebe iſt mächtiger als der Tod.

Sie finden dies weiter entwickelt und die eigenthümliche Schönheit Goethe'ſcher und Schiller'ſchen Balladen-Poeſie dargeſtellt im erſten Bändchen der bei Bädeker in Iſerlohn erſchienenen

Aeſthetiſchen Vorträge über Goethe's Elfenballaden und Schiller's Ritterromanzen von A. W. Grube.

— Es würde mich freuen, wenn das Werkchen auch Ihre Theilnahme gewänne.

Hat uns Schiller in ſeinen unſterblichen Romanzen gezeigt, welcher lebensvollen Verkörperung der Geſtalten, welcher epiſchen Plaſtik und dramatiſchen Epik er fähig iſt: ſo eröffnet er ein anderes Gebiet eigenthümlicher Schönheit in ſeinen Lehrgedichten (didaktiſchen Poeſieen). Wo hat unſere Sprache eine ſo glänzende Darſtellung der geiſtigſten Gedanken und Betrachtungen, die trotzdem, daß ſie uns in die philoſophiſchen Tiefen hinabführen, dennoch nie des ſchönen, vollkommen gegenſtändlichen Ausdrucks ermangeln, wie ſolches in den „Künſtlern" geſchehen! Selbſt die

kleinen „Räthſel“ ſind gleich vollkommen durch Conſequenz des Gedankens, wie durch lebendige Schönheit des Bildes. Das konnte aber auch nur einem Schiller in ſolcher Weiſe gelingen, der zugleich Denker und Dichter war, und den durchdringendſten, ſchärfſten Verſtand mit ſeiner ſtets erregten Empfindung und den Gedanken beflügelnden Phantaſie zu verbinden wußte. Ein Gleiches gilt von den Epigrammen, die bald mit ſcharfem, ſchlagendem Witze Unverſtand, Aberglauben und Geſchmackloſigkeit geißeln, bald als Votivtafeln ſeine Lieblingsideen, die höchſten Gedanken über das Göttliche und Ideale ausſprechen. Das leichte, harm- und abſichtsloſe Lied, wie er es ſelbſt einmal allegoriſirt in ſeinem Mädchen aus der Fremde, gelingt ihm wohl nicht ſo ganz; denn das wunderliebe Mädchen, wenn es auch kommt, ſo bleibt es nicht und läßt nur in dem Herzen des Dichters die Sehnſucht zurück „nach der Flur, wo ihre Blumen und Früchte gereift waren“, und ſo verharrt er in dem elegiſchen Tone ſeiner Jugend, der in dem Gedichte „der Pilgrim“ ſo rührend und dann durch alle ſeine Dichtungen fort erklingt.

Noch in meines Lebens Lenze
War ich, und ich wandert' aus,
Und der Jugend frohe Tänze
Ließ ich in des Vaters Haus.

All' mein Erbtheil, meine Habe,
Warf ich fröhlich glaubend hin,
Und am leichten Pilgerſtabe
Zog ich fort mit Kinderſinn.

Denn mich trieb ein mächtig Hoffen
Und ein dunkles Glaubenswort;
Wandle, rief's, der Weg iſt offen,
Immer nach dem Anfang fort.

Bis zu einer gold'nen Pforten
Du gelangſt, da geh'ſt du ein,
Denn das Irdiſche wird dorten
Himmliſch, unvergänglich ſein.

Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer ſtand ich ſtill,
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich ſuche, was ich will.

Berge lagen mir im Wege,
Ströme hemmten meinen Fuß,
Ueber Schlünde baut' ich Stege,
Brücken durch den wilden Fluß.

Und zu eines Stroms Geſtaden
Kam ich, der nach Norden floß,
Froh vertrauend ſeinem Faden
Warf ich mich in ſeinen Schooß.

Hin zu einem großen Meere
Trieb mich ſeiner Wellen Spiel;
Vor mir liegt's in weiter Leere,
Näher bin ich nicht dem Ziel.

Ach, kein Steg will dahin führen,
Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort iſt niemals hier.

„Ach, der Himmel über ihm will die Erde nie berühren!" Darum ergeht er ſich ſo gerne in der alten Griechenwelt und wird, ſobald er in dieſen Höhen ſingt, freier, freudiger und poetiſcher. So in Hektor's Abſchied, in der Klage der Ceres, im

Eleuſiſchen Feſte, in den Sängern der Vorwelt, in den Kranichen des Ibykus, und in der Dithyrambe ladet er den ganzen Olymp herab zum frohen Mahle.

Nur ein Dichter wie Schiller, der zugleich als Menſch der unabläſſig nach dem ſittlichen Ideal ringende Titane war, ſtets jugendfriſch vorwärts ſtürmend, raſtlos ſtrebend, nie mit ſich abſchließend, aber auch nie dazu kommend, die Wirklichkeit mit ſeinem Ideal in Uebereinſtimmung zu bringen – nur ein ſolcher Dichter mit dieſer aus ſittlicher Triebkraft hervorgegangenen Idealität konnte mit ſo entſchiedener Kraft dramatiſche Stücke hervorbringen, die gleicherweiſe durch ihr ergreifendes Pathos und die Tiefe der Gedanken, wie durch die ſtets fortdrängende Handlung, die folgerecht ſich entwickelnde That, den Zuhörer feſſeln. Goethe's Helden, ein Taſſo und Egmont nicht bloß, ſondern auch der Fauſt, ſind wie der Wilhelm Meiſter im Roman mehr groß durch das, was ſie erleiden, als das, was ſie thun; mehr durch die Art, wie ſie die Außenwelt empfangen und in ſich verarbeiten, als wie ſie auf die Außenwelt hinauswirken, um ſie zu geſtalten. Goethe ſelber war zwar auch der raſtlos nach Fortbildung und Vollkommenheit ſtrebende Geiſt, aber er wußte mit erhabener Ruhe immer die Gegenſätze auszugleichen, um nicht in ſeiner klaren Weltanſchauung geſtört zu werden; dieſe innere Harmonie war das Princip ſeines Lebens, er war darin eine mehr weibliche, empfangende Natur, und wußte eben darum ſo trefflich die Frauencharaktere zu zeichnen. Bei Schiller war der Kampf recht eigentlich das Element ſeines ſittlich-geiſtigen Lebens, und ſeine Helden kämpfen (ſie leiden nicht bloß oder bilden ſich innerlich), ſei es für Freiheit und Recht, oder für die eigene Größe, ſie ſind männlicher, ſtärker als die Goethe'ſchen. Dies bezöge ſich nun freilich bloß auf den Stoff zu den dramatiſchen Dichtungen: aber auch die individuelle Geſtaltung, die ſchöpferiſche Darſtellung der Charaktere iſt zu äſthetiſcher

Vollkommenheit gelangt. Im „Wallenſtein“ und „Wilhelm Tell“ hat die deutſche dramatiſche Dichtkunſt ihren höchſten Triumph gefeiert. Der Charakter Wallenſtein's, des Realiſten, der die Welt nimmt, wie ſie iſt, um ſie als Stoff zu ſeiner Größe zu verwenden, der aber, vom Glück ſchnell emporgehoben, bauend auf ſeine überlegene Kraft, keine andere Schranke mehr achtet, als ſeinen eigenen Willen, und ſich damit ſelber den Untergang bereitet, — ein genialer Kriegsheld, feurig und raſch im Handeln, ſo lange er, dem Kaiſer treu, innerhalb des Pflichtenkreiſes handelte, ein ſchwankender Hamlet, ſobald er dieſen Kreis überſchritt und mit ſeinem beſſeren Selbſt in Zwieſpalt gerieth — endlich zur raſchen That ſich ermannend, da es zu ſpät war: dieſer Charakter iſt mit pſychologiſcher Meiſterſchaft gezeichnet. Wallenſtein, ein Emporkömmling und Genie wie Napoleon, iſt auch Fataliſt wie dieſer, er glaubt ſein Schickſal aus den Sternen leſen zu können; aber in ſeiner Aſtrologie liegt wieder ein deutſch-gemüthliches Element, der Glaube an die geiſtigen Kräfte, die, unſichtbar den ſichtbaren Leib der Natur webend, über dem Irdiſchen walten. Und gerade dieſer idealiſtiſche Zug in ſeinem realiſtiſchen Weſen, der ihn noch glückliche Conſtellationen am Himmel ſehen ließ, wo auf Erden ſeine Widerſacher ihm ſchon die Schlinge um die Füße geworfen, brachte ihn zu Fall.

Sein realiſtiſches Gegenbild in der Tragödie iſt Octavio Piccolomini, der ihn unter der Maske der Freundſchaft verräth, geſchmeidig und klug wie eine Schlange; ihm ſind gleichfalls alle Mittel recht, durch die es ihm gelingt, die Krone ſeines Fürſtenhauſes glanzvoll zu machen, obwohl er ſeinen Verrath mit der Treue gegen den Kaiſer beſchönigt; aber er ſelber muß die Veranlaſſung werden, daß der edle Max, ſein einziger Sohn, dem Tode in der Schlacht ſich in die Arme wirft. Max und Thekla ſind ein ſchöner Gegenſatz als Idealiſten, ihre Liebe, ſchwärmeriſch

und ſentimental, offenbart die ganze Reinheit und Innigkeit ihres Weſens und zeigt zugleich, daß ſolche Gemüther in ſolcher Atmoſphäre als Opfer fallen müſſen; aber ſie triumphiren in ihrem Fall. So hat der Idealismus des Dichters doch auch in dieſem realiſtiſchen Drama ſein Genüge gefunden, und wie einerſeits der Einfluß Goethe's auf die objective, ſich ganz in den Gegenſtand verlierende Darſtellung ſich geltend machte, ſo wirkte andrerſeits die auch vom Individuellſten zur Allgemeinheit ſich erhebende Dichtungsweiſe Schiller's, die z. B. im Wallenſtein'ſchen Lager mit unübertrefflicher Wahrheit und Treue uns nicht bloß die Kriegsleute und ihr Treiben in jenem beſtimmten Zeitpunkte, ſondern ein Bild des Kriegs- und Soldatenlebens für alle Zeiten zeichnete, höchſt günſtig zuſammen in dieſer Tragödie, die ein Stück aus deutſcher Geſchichte voll ergreifendſter Tragik ſchon an ſich, aber durch die Kunſt des Dichters in den reinen Aether der Poeſie erhoben, wundervoll mächtig und prächtig in kernhafter deutſcher Sprache und untadelhaft in kunſtgerechter Gliederung auf die Bühne brachte. „Schiller's Wallenſtein," ſo äußert ſich Goethe, „iſt ſo groß, daß kein zweites Aehnliches exiſtirt." Daß neuere geſchichtliche Forſchungen den wirklichen Wallenſtein theilweiſe anders erſcheinen laſſen, als ihn Schiller aufgefaßt, thut dem Werke des Dichters keinen Eintrag.

Der „Wilhelm Tell" iſt inſofern auch wie Wallenſtein objectiv, wenn auch nicht realiſtiſch dem Inhalt nach, da in epiſcher Anſchaulichkeit ein ganzes Volksleben in ſeinem Freiheitsdrange uns vorgeführt wird. Dieſe Begeiſterung für Freiheit und Recht ſtimmte wiederum ganz zu Schiller's eigenem idealiſtiſchen Lebensdrange, aber wie rein und gegenſtändlich hat er uns Schweizernatur und Schweizermenſchen geſchildert und ſich in den Geiſt der Quellen, aus denen er ſchöpfte, zu verſenken gewußt! A. W. Schlegel, deſſen Kritik ſonſt Schillern gerade nicht wohlwollte,

erkennt im Tell das vorzüglichſte ſeiner Dramen, und ſagt u. A.: „Hier iſt Schiller ganz zur Poeſie der Geſchichte zurückgekehrt, die Behandlung iſt treu, herzlich und von bewundernswerther örtlicher Wahrheit. Im Angeſicht von Tell's Kapelle, am Ufer des Vierwaldſtädter-See's, unter freiem Himmel, die Alpen zum Hintergrunde, hätte dieſe herzerhebende, altdeutſche Sitte, Frömmigkeit und biederen Heldenmuth athmende Dichtung verdient, zur halbtauſendjährigen Feier der Gründung ſchweizeriſcher Freiheit aufgeführt zu werden."

Daß Schiller ſich weniger zu den Frauen herabzulaſſen, ihr eigenthümliches Gemüthsleben zu ſchildern verſtand, iſt allerdings ein Mangel in ſeinen Dramen. Bei ihm hat die Liebe nur zwei Formen, ſie iſt reine Geiſterliebe oder heftige Leidenſchaft, aber er hat, wie Hoffmeiſter gut bemerkt, die Einförmigkeit durch die geiſtvolle Verbindung vermieden, in welche er ſie brachte. „In den Räubern hängt ſie am ſchauervollen Abgrund des Verderbens; im Fiesko und im Wilhelm Tell iſt ihre Gewährung von der Befreiung, von der Liebe des Vaterlandes abhängig gemacht; in Cabale und Liebe ſteht ſie im Conflict mit den Standesvorurtheilen, in Wallenſtein's Tod mit der Pflicht; im Don Carlos liebt der Sohn mit Entſetzen die Mutter, in der Braut von Meſſina iſt die Liebe durch die mächtige Stimme des Bluts wunderbar verſtärkt, und in Maria Stuart iſt Mortimer's Leidenſchaft mit Religionsfanatismus vermiſcht."

Wie hätte Schiller überhaupt dichten können, ohne das Allgemeine, Ideale zum Beſondern und Realen zu *verdichten*? Ebenſo wenig, als der realiſtiſche Goethe das Individuelle darſtellen konnte, ohne es zur Allgemeinheit der Idee zu erweitern. Eine gute Parallele findet ſich in *Hinrichs'* Werke über Schiller's

Dichtungen*), wo unter Anderem in der Vorrede Goethe und Schiller auf folgende Weiſe verglichen werden. „Goethe," heißt es, „hatte ein lebhaftes Intereſſe für Alles, was Natur hieß, für die Anſchauung und das Wirkliche. Sein Element war das Object. Seine ſolide Manier war, wie Schiller ſagt, immer vom Object das Geſetz zu empfangen, und aus der Natur der Sache heraus ihre Regeln abzuleiten. Geſtalt, Körper war ihm Alles, doch nur als Ausdruck des Allgemeinen, der Idee. Er verlor ſich nie in Gedanken über die Natur, ſondern erblickte ſie in ihren Gebilden. Dieſe Gabe der Intuition wirkte wohlthätig und umbildend auf die Naturwiſſenſchaft, aus welcher er den Nebel der Reflexion vertrieb. Die Farbenlehre, die Metamorphoſe der Pflanzen ſind ein ewiges Denkmal, von ſeinem Genius der Natur geſetzt. Phyſik, Chemie, Mineralogie und Geſchichte der Erde, Phyſiologie und vergleichende Anatomie bis zur Wolkenbildung herab beſchäftigten ihn unaufhörlich. Er ſuchte alles Einzelne in dem großen Ganzen der Natur zu erkennen, und Schiller ſah mit Erſtaunen, wie er von den einfachſten Organiſationen Schritt vor Schritt zu den mehr verwickelten aufſtieg, um endlich die verwickeltſte von allen, den Menſchen, praktiſch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu entwickeln. Und wie die Natur war er ſelber,

*) „Schiller's Dichtungen nach ihren hiſtoriſchen Beziehungen und nach ihrem innern Zuſammenhange" von Hinrichs, 3 Theile. Leipzig 1839. Auch das treffliche Werk von Hoffmeiſter: „Schiller's Leben, Geiſtesentwicklung und Werke" (Stuttgart 1839) möge hier rühmlichſt erwähnt werden. Schade, daß es etwas zu voluminös für Damen iſt. Kürzer und doch nicht minder gründlich iſt „Schiller's Leben von Guſt. Schwab." Sehr zu empfehlen iſt auch W. E. Weber's „Klaſſiſche Dichtungen der Deutſchen"; erſtes Bändchen: Goethe's Iphigenie und Schiller's Tell. Ferner das mit hoher Begeiſterung geſchriebene Werk von Emil Palleske: „Schiller's Leben und Werke" (Berlin 1858). Ein Werkchen, das auch recht gut zur Selbſtbelehrung für Damen ſich eignet, iſt Gude „Erläuterungen deutſcher Dichtungen." 4 Bändchen. Leipzig. Friedrich Brandſtetter.

ruhig und still in sich arbeitend, voll schöpferischer Kraft, glücklich und sicher in Allem, was er unternahm. Ein Liebling der Natur, hatte diese ihn an Gestalt und Schönheit auch ausnehmend wohl gebildet. In der Kunst hatte er ebenfalls mehr Sinn für die Anschauung, als für die empfindende Seite derselben. Während Musik ihn weniger anzog, liebte er Architektur, Skulptur und Malerei, und zeichnete selbst nach der Natur Landschaften. Er war ganz Blick, ein durchaus sphärischer Mensch, der allenthalben Begrenzung und Gestalt in schönster Individualität sehen wollte.

Ganz anders Schiller, der, obwohl er Medicin studirt hatte, für Natur und Naturanschauung wenig Empfänglichkeit zeigte. Für ihn war, nach seinem Freunde Streicher, wenn er arbeitete, die Außenwelt so gut als gar nicht vorhanden, er war wie „durch einen Kampf" in sich zurückgezogen. Auf seiner gemeinschaftlichen Wanderung mit Streicher an der Bergstraße hin mußte dieser ihn auf jede schöne Aussicht aufmerksam machen, so sehr war er in sich verloren. Was ihn interessirte, war nicht die Natur, sondern der innerliche Mensch. Sein Element war das Subject. Darum beschäftigte er sich vorzugsweise mit Geschichte und Philosophie.

Das hinderte ihn aber nicht, mit treffenden Farben die Bilder der Außenwelt zu malen, wo es seine Dichtung verlangte. Auch was er nicht mit dem leiblichen Auge gesehen hatte, das schauete er mit dem inneren Auge des Geistes; aus der Fülle seiner Phantasie stellte er ein so plastisches Bild der Alpen, des sicilianischen Meerstrudels hin, als ob er lange am Meer oder in der Alpenwelt gelebt hätte. „Bald hätte ich vergessen," schrieb Goethe aus der Schweiz an Schiller, „Ihnen zu sagen, daß der Vers

„Es wallet und siedet und brauset und zischt" ꝛc.

sich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hat; es war mir sehr

merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuren Erſcheinung in ſich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in ſeinen Theilen und in ſeinem Ganzen, wie es ſich darſtellt, zu faſſen geſucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, ſowie die Ideen, die es anregt, abgeſondert bemerkt. Sie werden dereinſt ſehen, wie ſich jene wenigen dichteriſchen Zeilen gleichſam wie ein Faden durch dieſes Labyrinth ſchlingen." Schiller antwortete hierauf: „Es freut mich nicht wenig, daß nach Ihrer Beobachtung des Strudels meine Schilderung mit dem Phänomen übereinſtimmt. Ich habe dieſe Natur nirgends als bei einer Mühle ſtudiren können, aber weil ich Homer's Beſchreibung von der Charybde genau beachtete, hat mich dieſes vielleicht bei der Natur erhalten."

Auf Goethe machte Schiller's wunderbare Denkkraft denſelben großen und feſſelnden Eindruck, wie auf Schiller Goethe's wunderbare Anſchauungskraft der Außenwelt; Beide haben mit ihrem verſchiedenen Weſen ſich ergänzt und bildend auf einander gewirkt. Wie hoch ihn Goethe gehalten, mögen Sie aus dem ehrenden Denkmal erſehen, das er ihm in ſeinem Epiloge zur Glocke ſetzte, wo er unter Anderm von ihm ſagt:

Denn er war unſer! — Mag das ſtolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen!
Er mochte ſich bei uns, im ſichern Port,
Nach wildem Sturm zum Dauernden gewöhnen.
Indeſſen ſchritt ſein Geiſt gewaltig fort
In's Ewige des Wahren, Guten, Schönen,
Und hinter ihm, in weſenloſem Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine.

Aber es hat auch auf Goethe Schiller ungemein wohlthätig gewirkt. Der Briefwechſel zwiſchen Beiden giebt dazu die trefflichſten Belege. Schon in einem vorhergehenden Briefe hab'

ich Ihnen Auszüge daraus mitgetheilt, worin Schiller über Wilhelm Meiſter ſo richtig urtheilt, und Goethe thut in einem andern ein höchſt merkwürdiges Geſtändniß:

„Das günſtige Zuſammentreffen unſerer beiden Naturen hat uns ſchon manchen Vortheil verſchafft, und ich hoffe, dieſes Verhältniß wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräſentanten mancher Objecte diente, ſo haben Sie mich von der allzuſtrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältniſſe auf mich ſelbſt zurückgeführt. Sie haben mich die Vielſeitigkeit des innern Menſchen mit mehr Billigkeit anzuſchauen gelehrt, Sie haben mir eine zweite Jugend verſchafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu ſein ich ſo gut als aufgehört hatte."

Und in der That war damals Goethe's Geiſt in voller Thätigkeit. Es entſprangen die ſchönſten Romanzen und Balladen, und nach Wilhelm Meiſter's Lehrjahren Hermann und Dorothea. Es iſt wahr, Voſſens Louiſe hat ihn zu dem letztern Gedicht veranlaßt; allein um wie viel vortrefflicher iſt ſein Werk an lebendiger Wahrheit, an Einfachheit und an milder, wohlthätiger Rührung. Große Ereigniſſe, Heldenſagen und dergleichen in ein Gedicht zu bringen, erleichtert die Arbeit ſchon dadurch, daß der Stoff an ſich ſelbſt poetiſch iſt. Aber Goethe hat es gewagt, das proſaiſche Privatleben in einem Epos darzuſtellen. Er hat nun wohl zum Hebel die Liebe gebraucht, aber es iſt nicht jene überſpannte Leidenſchaft unſerer gewöhnlichen Romane, ſondern eine herzliche Neigung, die ſich ſehr wohl mit dem Pflichtgefühle verträgt. Der einzige außerordentliche Umſtand, den er herbeiführt, iſt, daß ſeine Heldin durch Kriegsunruhen vertrieben worden. Und ſo ſteht die franzöſiſche Revolution wie ein blutroth gefärbter Himmel im Hintergrunde der ſtillen, heitern Dichtung, und das ſtille Bürgerglück eines ruhigen Staates tritt

deſto ſchärfer vor das Auge. So fließt die Erzählung der einfachſten Verhältniſſe ruhig und gelaſſen fort, und rührt nicht durch Ueberraſchungen, ſondern bloß durch den Adel der vorgeſtellten Geſinnungen auf die ſanfteſte und reinſte Weiſe, ohne die Seelen mit herbem Mitleid zu ängſtigen.

Ich muß Ihnen mittheilen, was Wilhem Schlegel über daſſelbe ſo trefflich ſagt.

„So einfach wie die Geſchichte, iſt auch die Zeichnung der Charaktere. Alle ſtarken Contraſte ſind vermieden und nur durch ganz milde Schatten iſt das Licht auf dem Gemälde geſchloſſen, das eben dadurch harmoniſche Haltung hat. Bei Hermann's Vater wird die mäßige Zugabe von Eigenheiten, von unbilliger Laune, von behaglichem Bewußtſein ſeiner Wohlhabenheit, das ſich im Streben nach einer etwas vornehmen Lebensart äußert, durch die ſchätzbarſten Eigenſchaften des wackeren Bürgers, Gatten und Vaters reichlich vergütet. Der Apotheker unterhält uns auf ſeine Unkoſten; aber er thut es mit ſo viel Gutmüthigkeit, daß er nirgends Unwillen erregt, und ſelbſt ſein offenherziger Egoismus, von dem man anfangs Gegenwirkung befürchtet, iſt harmlos. Dergleichen naiv-luſtige Züge ſind ganz im Geiſte der epiſchen Gattung; denn ihr iſt jede idealiſche Abſonderung der urſprünglich gemiſchten Beſtandtheile der menſchlichen Natur fremd, woraus erſt das rein Komiſche und Tragiſche entſteht. Uebrigens kann man Herzlichkeit, Gradſinn und geſunden Verſtand den allgemeinen Charakter der handelnden Perſonen nennen; und doch ſind ſie durch die gehörigen Abſtufungen individuell wahr beſtimmt. Wie ſchön iſt es beim Hermann, die kraftvolle Gediegenheit ſeines ganzen Weſens mit einem gewiſſen äußern Ungeſchick zu paaren, damit ihn die Liebe deſto ſichtbarer umſchaffen könne! Er iſt eins von den ungelenken Herzen, die keinen Ausweg für ihren Reichthum wiſſen, und denen die Berührung entgegenkommender Zärtlichkeit nur mühſam ihren

ganzen Werth ablockt. Aber da er nun das für ihn bestimmte Weib in Einem Blicke erkannt hat, da sein tiefes, inniges Gefühl wie ein Quell aus dem harten Felsen hervorbricht: welche männliche Selbstbeherrschung, welchen bescheidenen Edelmuth beweist er in seinem Betragen gegen Dorotheen! Er wird ihr dadurch beinahe gleich, da sie ihm sonst an Gewandtheit und Anmuth, an heller Einsicht und besonders an heldenmäßiger Seelenstärke merklich überlegen ist. Ein wunderbar großes Wesen, unerschütterlich fest in sich bestimmt, handelt sie immer liebevoll und liebt sie nur handelnd. Ihre Unerschrockenheit in allgemeiner und eigener Bedrängniß, selbst die gesunde körperliche Kraft, womit sie die Bürden des Lebens auf sich nimmt, könnte uns ihre zarte Weiblichkeit aus den Augen rücken, mischte sich nicht, dem Jüngling gegenüber, das leise Spiel sorgloser, selbstbewußter Liebenswürdigkeit mit ein, und entrisse nicht ein reizbares Gefühl, durch vermeinten Mangel der Schonung überwältigt, ihr noch zuletzt die holdesten Geständnisse. Hinreißend edel ist ihr Andenken an den ersten Geliebten, dessen herrliches Dasein ein hoher Gedanke der Aufopferung verzehrt hat. Seine Gestalt, obgleich in der Ferne gehalten, ragt auch am Schlusse über alle Mithandelnden hervor, und so wächst mit der Steigerung schöner und großer Naturen das Gedicht selbst gleich einem stillen, mächtigen Strome."

„Es ist," sagt Schlegel ferner, „ein in hohem Grade sittliches Gedicht, nicht wegen eines moralischen Zwecks, sondern in sofern Sittlichkeit das Element schöner Darstellung ist. In dem Dargestellten überwiegt sittliche Eigenthümlichkeit bei weitem die Leidenschaft, und diese ist so viel möglich aus sittlichen Quellen abgeleitet. Das Würdige und Große in der menschlichen Natur ist ohne einseitige Vorliebe aufgefaßt; die Klarheit besonnener Selbstbeherrschung erscheint mit der edeln Wärme des Wohlwollens innig verbunden und gleiche Rechte behauptend. Wir werden überall zu

einer milden, freien, von nationaler und politiſcher Parteilichkeit gereinigten Anſicht der menſchlichen Angelegenheiten erhoben. Der Haupteindruck iſt Rührung, aber keine weichliche, leidende, ſondern in wohlthätige Wirkſamkeit übergehende Rührung. Hermann und Dorothea iſt ein vollendetes Kunſtwerk im großen Stil, und zugleich faßlich, herzlich, vaterländiſch, volksmäßig; ein Buch voll goldener Lehren der Weisheit und Tugend."

Ich habe dieſe Stelle gerade hier eingeſchaltet, um, nach Aufſtellung mancher Verſchiedenheiten zwiſchen dem Dichter-Genius Goethe's und Schiller's, nach Hervorhebung einer Grunddifferenz in der Richtung beider doch auf ein Gemeinſames aufmerkſam zu machen, das beide Dichterheroen auszeichnet: es iſt die Pietät, mit welcher ſie die deutſche Familie, Volksthümlichkeit und Sitte anerkennen und verherrlichen. Dieſe Einheit im Gegenſatz hat der (leider zu früh ſeinem Volke entriſſene) Meiſter Rietſchel vortrefflich in dem Doppelſtandbilde ausgedrückt, das eine Zierde nicht bloß Weimars, ſondern ganz Deutſchlands iſt.

Neunundfünfzigſter Brief.

Sie meinen, liebe Freundin, daß Goethe mit Hermann und Dorothea endlich das Publicum für ſich und den guten Geſchmack gewonnen habe? Mit nichten. Dieſer Schatz hatte nur für wenige gebildete Kreiſe Intereſſe, die Uebrigen liefen noch immer in's Theater, um ſich bei Kotzebue'ſchen und Iffland'ſchen Stücken auszuweinen oder auszulachen, und die ermüdeten Romanſchreiber ſorgten für abwechſelnde Lectüre, wobei ſie von den Zeitſchriften namhaft unterſtützt wurden. Das herrliche Epos konnte der Leſe-

welt aus zwei Urſachen nicht gefallen, erſtlich war es in Verſen, noch dazu in Hexametern, geſchrieben, zweitens war es ein Epos. Die Romane ſind in ſo bequemer breiter Proſa geſchrieben, da hat man nicht nöthig nachzudenken und kann wohl auch, ohne am Ganzen etwas zu verlieren, mehrere Seiten überſchlagen. Verſe verzieh man höchſtens Schiller'n, der doch wenigſtens bei der ſentimentalen Dichtweiſe geblieben war, und mit dem Feuer ſeiner Rede und dem Schwunge ſeiner Gedanken zu feſſeln verſtand, obwohl Viele ſich mehr am ſchönen Klange ſeiner Verſe ergötzten, als die Schönheit wahrhaft genoſſen. Darum zog man auch ſeine drei erſten Dramen den folgenden vor, weil letztere in Verſen geſchrieben waren. Vergebens eiferten die Gebrüder Schlegel (Friedrich und Auguſt Wilhelm) gegen den falſchen Geſchmack; ihnen war das Philoſophiſche und die ſittliche Richtung, welche die Poeſie Schiller's verfolgte (die Idee der Freiheit liegt aller Schiller'ſchen Poeſie zum Grunde), ebenſo wenig recht als die verſtandeskalte, phantaſieloſe Richtung anderer Dichter, und ſie verbanden ſich mit gleichgeſinnten Geiſtern, die Poeſie wieder mit der Innigkeit des Naturgefühls, mit der Wärme und Beweglichkeit des Phantaſielebens zu befruchten. Sie verſenkten ſich in die Märchenwelt, näherten ſich wieder der chriſtlichen Myſtik des Mittelalters mit ſeinen Bauwerken und Malereien, und fachten den kalten nordiſchen Verſtand an zu der Gluth ſüdlicher Dichtung, beſonders der ſpaniſchen und orientaliſchen. Friedrich Schlegel ſagte: „Im Orient müſſen wir das höchſte Romantiſche ſuchen, d. h. das tiefſte und innigſte Leben der Phantaſie; und wenn wir erſt aus der Quelle ſchöpfen können, ſo wird uns vielleicht der Anſchein von ſüdlicher Gluth, der uns jetzt in der ſpaniſchen Poeſie ſo anziehend iſt, wieder nur abendländiſch und ſparſam erſcheinen." So entſtand die neue romantiſche Schule, in der Ludwig Tieck ſo meiſterhaft dichtete. Sie kennen ja ſein allerliebſtes Märchen: Die Elfen.

„Aller Liebreiz der alten Märchenwelt iſt ausgegoſſen über ſeine kindlichen Dichtungen; es klingt und ſingt die geſammte Natur," ſagt Weber*), „die Berge, die Wieſen, die Bäume leben, der Bach zieht in ſchwermuthsvoller Klage durch die ſich Sehnſucht und Liebe zuflüſternden Gebüſche dahin, die Vögel und Thiere reden eine mit dem Gefühle des Menſchen ſympathiſirende Sprache." Alles recht ſchön; aber jene natürliche, einfache Schönheit eines von Gelehrſamkeit und Kritik noch unbehelligten Kindergemüths, wie es in unſeren Volksmärchen ſich ausſpricht, dürfen Sie in ſolchen „Kunſtmärchen" nicht ſuchen. Sie ſind eine nur für Wenige im Volke gemachte Speiſe; es ſind Gerichte für Feinſchmecker, vornehm und „ausſchließlich". Auch die Novellen ſtanden auf zu vornehmer Höhe, um in's deutſche Volk zu dringen. Es iſt darin meiſt Alles ſo deſtillirt, ſo vom Leben, von der kernhaften Wirklichkeit abgezogen, ſo geiſtreich und pikant zugeſpitzt, daß bei aller Schönheit im Einzelnen dieſe Producte der romantiſchen Schule doch nur Treibhauspflanzen ſind, keine natürlichen, urkräftigen Gewächſe.

Auch der unglückliche Friedrich Hölderlin, ein Landsmann Schiller's, geb. 1770 zu Lauffen am Neckar, geſt. 1843 in Tübingen nach faſt vierzigjährigem Wahnſinnsleiden, war Romantiker, inſofern er ſich unbefriedigt von der Gegenwart in die Ferne und Vergangenheit flüchtete, die von ſeiner Phantaſie erträumten Ideale in die Wirklichkeit einführen wollte und es doch in der Ueberſchwänglichkeit ſeiner Gedanken und Gefühle nirgends zu etwas Feſtem bringen konnte. Sein Ideal war das claſſiſche Griechenthum, aber in der krankhaften Sehnſucht, in der Ueberſpannung des Gefühls, mit welcher es der Dichter erfaßte,

*) Die Aeſthetik aus dem Geſichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. 2. Abth. S. 122.

blieb es doch nur ein Schemen, der keinen Körper gewinnen konnte, und ſtatt durch griechiſche Natur und Harmonie zu innerer Geſundheit und Weltfreudigkeit (wie es bei Goethe der Fall war) geführt zu werden, ward durch ſolche Gräkomanie des Dichters Zerriſſenheit erſt recht befeſtigt. Sein Roman „Hyperion oder der Eremit in Griechenland" iſt ganz lyriſch gehalten, voll hoher Schwärmerei und Naturbegeiſterung, ein treuer Spiegel der reichbegabten, aber zu weichen Dichterſeele Hölderlin's. In Frankfurt am Main hatte er ſich in die Mutter ſeines Zöglings, die er als Diotima gefeiert hat, verliebt; vergebens bemühete er ſich, ſeine Leidenſchaft niederzukämpfen. Als er darauf eine Hauslehrerſtelle in Bordeaux angenommen hatte, ſchien die milde Wärme des Südens heilend auf ihn zu wirken, doch war es nur vorübergehend — die Zerriſſenheit ſeines Gemüths ſchritt unaufhaltſam fort und als er 1802 zurückkehrend bei ſeiner Mutter in Nürtingen anlangte, offenbarte ſich ſein Irrſinn in Mienen und Geberden zum Schrecken der Seinigen. Man vermuthete, er habe in Bordeaux die Kunde vom Tode ſeiner Diotima erhalten und ſei nun im Tiefſten erſchüttert durch Frankreich ohne Ruhe und Raſt nach Deutſchland geeilt.

Die mütterliche Pflege verbeſſerte noch einmal den Zuſtand des Armen, ſo daß er wieder poetiſche Arbeiten begann; doch im Jahre 1806 ward ſein Wahnſinn vollſtändig, und in der Nacht deſſelben lebte er, übrigens körperlich geſund, noch volle 37 Jahre eines in ſich verſunkenen ſtillen Traumlebens.

Ein kurzes, aber ſehr ſchönes, ebenſo zartes als ſinniges Gedicht hat ihm J. G. Fiſcher in ſeinen Neuen Gedichten (Stuttgart, Cotta 1865) gewidmet:

Friedrich Hölderlin.

Es weht um ſeine Stirne
Ein Mai, der längſt verſchied,
Es glüht ihm im Gehirne
Des Heimwehs ewig Lied.

Die Hohe kehrt nicht wieder,
Die er ſo heiß begehrt;
Das eine Lied der Lieder,
Es hat ihn ſelbſt verzehrt.

Unter den Oden und Liedern Hölderlin's iſt manches Vortreffliche. Welcher zarte elegiſche Duft und ſanfter Frieden ruhet auf dem der Jugendzeit gewidmeten:

Der Gott der Jugend.

Gehn dir im Dämmerlichte,
Wenn in der Sommernacht
Für ſelige Geſichte
Dein liebend Auge wacht,
Noch oft der Freunde Manen
Und, wie der Sterne Chor,
Die Geiſter der Titanen
Des Alterthums empor:

Wird da, wo ſich im Schönen
Das Göttliche verhüllt,
Noch oft das tiefe Sehnen
Der Liebe dir geſtillt;
Belohnt des Herzens Mühen
Der Ruhe Vorgefühl,
Und tönt von Melodieen
Der Seele Saitenſpiel:

So ſuch' im ſtillſten Thale
Den blüthenreichen Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Des Herzens Frühling dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Wie unter Tiburs Bäumen,
Wenn da der Dichter ſaß,
Und unter Götterträumen
Der Jahre Flucht vergaß,
Wenn ihn die Ulme kühlte,
Und wenn ſie ſtolz und froh
Um Silberblüthen ſpielte,
Die Fluth des Anio;

Und wie um Platons Hallen,
Wenn durch der Haine Grün,
Begrüßt von Nachtigallen
Der Stern der Liebe ſchien;
Wenn alle Lüfte ſchliefen
Und, ſanft bewegt vom Schwan,
Cephiſſus durch Oliven
Und Myrtenſträuche rann:

So ſchön iſt's noch hienieden!
Und unſer Herz erfuhr
Das Leben und den Frieden
Der freundlichen Natur.
Noch blüht des Himmels Schöne,
Noch miſchen brüderlich
In unſres Herzens Töne
Des Frühlings Laute ſich.

Drum ſuch' im ſtillen Thale
Den düftereichſten Hain,
Und gieß' aus goldner Schale
Den frohen Opferwein!
Noch lächelt unveraltet
Das Bild der Erde dir,
Der Gott der Jugend waltet
Noch über dir und mir.

Das ganze Zeitalter, in welchem Hölderlin lebte und dichtete, war von einer nicht ſelten krankhaft überſpannten Gefühlsſchwärmerei ergriffen — gleichzeitig mit dem Hyperion erſchien J. Paul's „Titan"; darum war es gut, daß humoriſtiſche Schriftſteller ſich geltend machten, die, obſchon tief genug im Gefühlsleben befangen, doch in dem Humor einen Schutz und ein Gegengewicht fanden wider den auflöſenden, zerſetzenden Proceß jener ſentimentalen Richtung.

Hippel iſt darin ein trefflicher Vorgänger geweſen: er hat ſein tiefes Gemüth und ſeinen hellen Geiſt in höchſt einfacher, aber kräftiger und eindringender Sprache wiedergegeben. Von ſeinen Werken nenne ich ſein Buch: Ueber die Ehe, aus dem manches Capitel auch für junge Mädchen leſens- und beherzigenswerth wäre; doch ein Büchlein, geſchickt jedes fühlende Menſchenherz in Stunden ſtiller Betrachtung zu erquicken, ſind ſeine Handzeichnungen nach der Natur. Wenn dieſer große Denker und Menſch nach vollendetem Tagewerke ſich in ſeinem Gärtchen erging, da faßte er Gegenſtände der Natur in's Auge, und was er darüber dachte und empfand, das zeichnete er nach ſeiner Weiſe frei und ungekünſtelt auf. Hier iſt die Vorrede:

„Die gegenwärtigen Aufſätze, mit denen ich die ſchönſten Stellen meiner Heimath bezeichnete, ſind nicht von der Welt, und wollen auch ihr Glück nicht machen in der Welt. Nur da, wo Zwei oder Drei verſammelt ſind, ſich ihres Lebens und ihres Todes

zu freuen, wollen ſie ſein und Geſellſchaft leiſten. Soll ich noch bemerken, was man ſich zu ihnen verſehen könne? oder iſt es beſſer, dies dem Eindruck zu überlaſſen, auf den ſie es anlegen? Ein einziger Wink — und auch dieſer nur für die, welche ihn bedürfen. Die jetzige religiöſe Denkart hat die Menſchen näher zu Gott gebracht, und könnte ſie noch näher zu ihm und zum Lichte der Wahrheit bringen, wenn die Menſchen ſo wollten als ſie könnten. — Gott iſt nicht ein Menſch. Er iſt ein Geiſt. Damit indeſſen der Menſch ihn denken könne, und damit er Etwas habe, um ſich daran zu halten, ſo ſoll und kann er ſich Gott nicht als einen willkührlich befehlenden, lob-, preis- und ehrgeizigen Despoten, ſondern als den himmliſchen, den vollkommenſten Vater, als das Vaterideal vorſtellen. Dies iſt eine ſo eigenthümliche Volksidee, daß ſie als das Ebenbild des geſunden Menſchenverſtandes angeſehen werden kann; und ſo iſt denn — Gott Lob! — die Zeit der Götzenbilder, die Zeit der falſchen Vorſtellungen vom göttlichen Weſen und der Hofmanier, ihm zu dienen, erfüllet. Vernunft und Religion ſind Ein Herz und Eine Seele, und kommen auch darin überein, daß beide glauben! — Gott iſt unſer Vater, die Welt ſeine Stadt, die Erde eines ſeiner Häuſer, die Menſchen ſeine Kinder, und Alles, was ſie umgiebt, trägt zum Segen dieſer Haushaltung bei. Haushaltung nenn' ich dieſen aufgeklärten Zuſtand der Menſchheit lieber, als Reich Gottes, um die Verbindung zwiſchen Vater und Kindern nicht aus dem Verſtande und dem Herzen zu laſſen. Familiengeſellſchaft wird auch das letzte ſein; denn ſo wie die Natur anfing, wird ſie auch enden. Was die Haushaltung im Ganzen, im Großen ſein wird, das kann man in ſeinem eigenen Hauſe und in ſeinem Wirkungskreiſe, wiewohl im Kleinen und im Stückwerk, ſchon jetzt ſehen, da bei weitem noch nicht erſchienen iſt, was das menſchliche Geſchlecht ſein kann und ſein wird.

Wenn dem alſo iſt, warum nimmt denn die Dichtkunſt nicht

je eher je lieber Kindesantheil an dieſem Evangelium? Warum ſteht ſie draußen, dieſe Geſegnete des Herrn, durch deren Vermittelung die Vernunft Gott dem Herrn den Vaternamen beilegte, ſie, welche der Vernunft Flügel der Morgenröthe giebt, um ſie dem Vernunftglauben beinahe zum Schauen und zu einer lehr- und troſtreichen Art von Offenbarung zu bringen, ſie, die unſere Wünſche zu Hoffnungen leitet, und dieſe Hoffnungen ſo befeſtiget, daß ſie wie Gewißheit gelten und mit ihr verwechſelt werden können? Nur der, welcher dieſe Fragen im Geiſt und in der Wahrheit zu thun im Stande iſt, wird eine Antwort in meinen Aufſätzen finden."

Eine einzige dieſer lieblichen Paramythien will ich Ihnen noch mittheilen, Sie ſchaffen ſich doch das Büchlein ſelbſt an. Hier iſt ſie:

K i r c h g a n g.

„Von allen die ſchönſte Stunde hatte ich heute Morgen, da ich zur Kirche ging. Welche Feſtſtille auf unſerm herrlichen Berge! welche Andachtsaufforderung! Wahrlich, die Natur iſt Gottes Haus, und ein feierlicher Berg die Stiege des Himmels. — An jedem Berge ſteht mit Sonnenſtrahlen geſchrieben: Himmelan! O Lieber! Gottesfürchtig wollen wir Hand in Hand unſere Gaben hier auf dem Altar opfern, wir dürfen nicht Krüge voll Oels und Weins, nicht mit Blumen bekränzte Schalen voll herrlich ſchäumender Milch auf einen in die Höhe gerichteten Stein gießen. Und warum ſollten wir ein Thier ſchlachten? etwa damit liſtige Baalspfaffen es auf Geſundheit der Götter verzehren? Unſere Gaben ſind fromme Gelübde: Krüge voll Oels und Weins und die beſte Milch dem Dürftigen zuzuwenden, und der Entſchluß: beim Reiz der Natur beides, unſer Herz und Seele, ſo ſchön zu machen, als ſchön die Natur iſt. So, mein Lieber, wollen wir unſern Ver-

klärungsberg hinaufſteigen, ſo zur Kirche gehen: verſöhnt mit der ganzen Welt, friedlich ſelbſt mit dem hüpfenden Froſch, über den Manche meines Geſchlechts Zeter zu rufen erzogen ſind. Was hat er denn auch, der brauſende Käfer und die den Käfer nachahmende Mücke, das unangenehm wäre! Alles iſt gut und der Menſch hat die Anlage, das Beſte zu ſein. O Lieber! könnt' ich doch ausſprechen die Feier, die mich heute erhob nach oben! Sehen und hören, das fühlt' ich hier ſonnenklar, ſind nur die Anfangsgründe der Wonne für Gottes Kinder. Kein gemeines Auge hat geſehen, kein gemeines Ohr hat gehöret und in kein gemeines Herz kam es je, was Gott bereitet hat ſeinen Kindern, die in der Natur ihn lieben."

Sein Geiſtesverwandter iſt J. P. Friedrich Richter (gewöhnlich Jean Paul genannt). Die reichſte Phantaſie, das innigſte Gefühl, der feinſte Witz und die originellſte Laune, tiefe Blicke in das menſchliche Herz und klare Weltanſicht, erſtaunliche Beleſenheit und Reichthum der Sprache leuchten aus jedem ſeiner Werke hervor. Den Humor beſchreibt er ſelbſt auf folgende Weiſe: „Ich konnte nie mehr, als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundſchaften. Der erſte, der in die Höhe geht, iſt: ſo weit über die Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäuſern und Gewitterableitern von weitem unter ſeinen Füßen nur wie ein eingeſchrumpftes Kindergärtchen liegen ſieht. Der zweite iſt — gerade herabzufallen in's Gärtchen, und da ſich ſo einheimiſch in eine Furche einzuniſten, daß, wenn man aus ſeinem warmen Lerchenneſt herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Aehren erblickt, deren jede für den Neſtvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenſchirm iſt. Der dritte endlich, den ich für den ſchwerſten und klügſten halte, iſt der, mit den beiden andern zu wechſeln."

Indeſſen vermiſſen wir an ihm allerdings die hohe Einfalt und Natürlichkeit ſeines Vorgängers. Die Sprache iſt durchaus rhetoriſch und grenzt nicht ſelten an Schwulſt. Sylbenmaß und Reim hat er verſchmäht, wir beſitzen kein einziges Lied von ihm, dagegen hat er in ſeine Proſa ſo viel Geſuchtes und Gefärbtes hineingebracht, daß er dadurch ein böſes Beiſpiel gegeben, welches von ſpäteren Schriftſtellern gemißbraucht und für humoriſtiſche Schreibart gehalten wurde. Da er ſelbſt ſo wenig in der Außenwelt gelebt und viel zu viel geleſen hat, ſo iſt dadurch auch Unnatur und Unwahrſcheinlichkeit in ſeine Erfindungen gekommen, die, ihrer buntſcheckigen Form entkleidet, oft gar wenig Gehalt und Inhalt zeigen. Uebrigens konnte er wohl ſagen, wenn er durch ſeine Sonderbarkeiten den Leſer oft zur Verzweiflung bringt: das iſt mein Humor! und wir müſſen es uns gefallen laſſen; nur will ich Sie warnen vor der Eitelkeit, ſeinen Schriften durchaus und unbedingt Geſchmack abgewinnen zu wollen. So trefflich ſein Humor auch iſt, und ſo edel Empfindungen und Geiſt, fehlt ihm doch, was keinem Mädchen fehlen ſoll: Natur, und ein bizarrer Schriftſteller kann und ſoll Ihnen nicht gefallen. Ueberdies hat er ſich nicht die Mühe geben wollen, ſeiner Poeſie eine würdige Form zu geben, und ſich begnügt, den herrſchenden Geſchmack an Romanen zu befriedigen. Seine Muſe, um es kurz zu ſagen, iſt zu lyriſch für die Proſa, und die Form ſeiner Proſa wiederum zu breit für Poeſie. Außerdem hat er die Sentimentalität der neuern Zeit auf's Höchſte getrieben, und wenn er ſelber ſagt: „Poeſie kleidet wie die Herrnhuter ihren Gottesacker in einen Garten ein, nicht wie die Juden in ihren Gärten Gräber anlegen," ſo hat er dadurch ſein eigen Urtheil geſprochen, denn bei ſeinen Romanen wird man nur auf Augenblicke, nicht heiter, nein, bloß zu einem krampfhaften Lachen aufgeregt; die vorherrſchende Stimmung, die uns nach den meiſten ſeiner Bücher bleibt, iſt herzbeengende Wehmuth.

Seine Meisterwerke sind die Vorschule der Aesthetik und seine nicht systematische, aber gedankenreiche Erziehungslehre, der er den Namen der römischen Göttin Levana gab: beide bis jetzt noch unübertroffen an Genialität und Reichthum der Ideen. Vom letztern Werke schreibt Goethe an einen Freund: „Gar sehr erfreut mich ein Aufsatz des Morgenblattes von J. Paul, ausgezogen aus der Levana. Eine unglaubliche Reife ist daran zu bewundern. Hier erscheinen seine kühnsten Tugenden, ohne die mindeste Ausartung; große, richtige Umsicht und Anspielungen, natürlich, fließend, ungesucht, treffend und gehörig und das Alles in dem gemüthlichsten Elemente. Ich wüßte nicht Gutes genug von diesen wenigen Blättern zu sagen und erwarte die Levana mit Verlangen."

Wollte doch Jemand einen Auszug aus seinen Werken geben, worin aber alle die störenden Anspielungen auf gelehrte Gegenstände, auch Alles, was räthselhaft und sonderbar, was übertrieben und mit Bildern überladen, wegbliebe: so wäre das eine erfreuliche Gabe für Jungfrauen und andere Leute, die nicht eben Zeit und Vorkenntnisse haben, ein Studium über einen Schriftsteller anzustellen. Einzelnes findet sich ohnedies hier und da, worin er wie Hippel bloß einfach und gemüthlich die Tiefen seines edlen Herzens eröffnet. Es fällt mir eine Stelle aus seinem Tagebuche ein, die an das mitgetheilte Beispiel aus den Handzeichnungen erinnert:

Der Gang in's Freie, ein Kirchgang.

Du gehest jetzt in die große, schuldlose Natur. Kommst Du rein genug in diesen Tempel? Bringst Du keine giftige Leidenschaft an diesen Ort, wo Blumen blühen und Vögel singen? Trägst Du keinen Haß hierher, wo die Natur sich liebt? Ist Deine Seele so ruhig, wie der Strom, der wie ein Spiegel des

Himmels dahin zieht? Ach, wäre Dein Herz nur noch ſo unverfälſcht und unzerrüttet, wie die Natur, die ich ſehe, wie der große Schöpfer ſie vollendet!

Noch halb in der vorigen Epoche befangen, jedoch mit Anklängen der neuern Literatur, dichteten Matthiſſon, Salis und Tiedge. Sie hatten ein großes Publicum für ſich, weil der elegiſche Ton, der ihnen eigen iſt, noch immer gefiel. Beſonders glänzte Tiedge durch ſeine größern ſogenannten didaktiſchen Gedichte: Urania, Frauenſpiegel, Einſamkeit. Allein die meiſten Leſer und Leſerinnen, die dieſe Werke eifrig laſen, täuſchten ſich wohl ſelbſt, wenn ſie Wohlgefallen äußerten. Alles Lyriſche, zu lang ausgeſponnen, wird eintönig und ermüdet; ſoll es aber ausführliche Lehre ſein, und gar über ſolch erhabene Gegenſtände, ſo wähle man die ſchlichte Proſa. Uebrigens haben ſie ſchöne lyriſche Stellen und in der Sprache iſt Adel und Wohllaut.

Vielleicht ſchon morgen ſchreibe ich wieder. Wir kommen nun an die vorletzte Periode deutſcher Dichtkunſt, die Goethe von 1810—1820 annimmt und alſo bezeichnet: Malcontent, determinirt, tüchtig, herrſchſüchtig, zuſchreitend, reſpectlos, altdeutſch, in's Formloſe ſtrebend."

Sechzigſter Brief.

Nun kamen traurige Zeiten für Deutſchland. Nach der unglücklichen Schlacht bei Jena begann allmählich die Herrſchaft Napoleon's, und unter Kriegsgetümmel und den Bedrückungen eines harten Feindes war die deutſche Muſe auf eine Zeitlang ver-

ſtummt; nur hier und da wagte ſich noch ein Sänger hervor, aber das Lied erſtarrte auf der Lippe. Denn alle Freude war erſtorben und es ging, wie Uhland ſingt:

Wann ward der erſte Kranz gewunden?
Wann flog der erſte Ball an's Ziel?
Wann ward der heitre Tanz erfunden
Und wann das loſe Pfänderſpiel?
Ach wohl in fernen, fernen Tagen,
Die unſern hätten's nie erdacht,
Wo bald im Feld die Völker ſchlagen
Und bald der inn're Zank erwacht.

Schiller war heimgegangen, ehe noch der Sturm die Haine ſeines Vaterlandes entblätterte, und Goethe hat mit ſeinem Fauſt Abſchied genommen von dem Theater, das ihm in ſeinem proſaiſchen Treiben ebenſo wenig gefiel, als der Weltlauf. Er lebte wieder den Wiſſenſchaften und ſein Geiſt flog in's ſchöne Morgenland, um ſich dort Troſt zu ſuchen in dem Unglücke ſeiner Heimath. Das Studium der orientaliſchen Sprachen, beſonders der perſiſchen und arabiſchen Poeſie, beſchäftigte ihn nun ganz, und er dichtete damals den weſtöſtlichen Divan.

Sobald aber wieder einigermaßen Ruhe ward, belebte ſich der deutſche Bardenhain auf's Neue, ja die Drangſale hatten, wie alle Kräfte, ſo auch die Kraft der Sänger geſtärkt. Was in voriger Periode ausgeſäet wurde, trug nun reichliche Früchte. Vorzüglich war ein tüchtiges Beſtreben ſichtbar, ein poetiſches Leben auf dem Theater zu erwecken. Die meiſten Bühnendichter folgten aber der Schiller'ſchen Muſe: weit und ſchön ausgeſponnene Schaugemälde in unvergleichlicher Diction, jedoch wenig Handlung, ja mehr Worte als wahrer Geiſt und Empfindung.

Nach dem Muſter des ſpaniſchen Theaters dichtete Müllner; allein ſeine „Schuld" rief viele grelle und widrige Ausge-

burten von Dramen hervor. Und ſo war bis auf unſere Zeit kein Geiſt mehr über die Bretter geſchritten, der ſich mit Goethe oder Schiller meſſen könnte!

Auch Richter fand ſeine Nachahmer; aber es waren auch nur Nachahmer, die den Humor in Sonderbarkeiten, Wortſpielen, Witzeleien und andern Fehlern ihres Meiſters ſuchten. Ach dieſer unleidliche Humor ſpukt noch bis auf unſere Tage, und das Traurigſte iſt, daß er gewöhnlich alle Gemeinheit und Sittenloſigkeit der Zeit mit im Gefolge ſchleppt.

Aber die meiſte Frucht trug die romantiſche Ausſaat. Fouqué verſetzte durch ſeine Romane und andere Poeſieen in das Mittelalter. Der fromme Novalis (eigentlich Hardenberg) vertiefte ſich in das innerſte Gemüthsleben und weckte in dieſer bedrängten Zeit nebſt vielen Andern wieder frommen und gläubigen Sinn. Manchem Spötter hat wohl ſeine Weiſe Schwärmerei, ja Thorheit geſchienen, allein die Poeſie hat er erſchaut in ihren geheimſten Gründen. Arnim muß auch genannt werden, ſeine Gebilde ſind bunte, ſternenhelle und von überirdiſcher Muſik wiedertönende Nacht. Auch Schulze, der frühverſtorbene Sänger der bezauberten Roſe. Aber alle dieſe Romantiker berührten doch zu wenig das Volksgemüth in ſeiner einfach derben Sangesweiſe, wie ſie an die Natur und Geſchichte des Vaterlandes anknüpft. Da erſcholl in Schwaben ſelbſt, wie im Mittelalter, an den Ufern des Neckar der neue Minnegeſang. Uhland war der Erſte, der ihn wagte, und ganz Deutſchland fühlte ſich wieder erhoben zur Freude, denn jedem Ohr klang die Muſik ſeiner Lieder und jedes Herz verſtand, was er ſang; es war nicht die meiſterſängeriſche, platte Liederweiſe, auch nicht mehr die franzöſiſch ſteife Verskünſtelei, noch die eintönige Grab- und Todtenklage, die Ruinenſentimentalität und die unendliche Sehnſucht oder der emphatiſche Bardenchor der vorigen Geſchlechter; es war wieder das heitere, gemüthliche Lied

und die bunte, bald ſchaurig, bald lieblich in die Welt hinaus ſingende Romanze, wie ſie beſonders die Sagen und Geſchichten tapferer Helden verherrlicht, es war das Volkslied in ſeiner einfachen Natürlichkeit und Friſche; aber künſtleriſch gehoben und verklärt durch vollendete Form.

Das Romantiſche liegt nämlich nicht in der grellen Darſtellung bunter Geſtalten und künſtlich erſonnener Abenteuer, wie zum Theil in den Bürger'ſchen Balladen; es iſt die Idealiſirung des Stoffes in einfachſter Form, die wie ein Duft über den Bildern ſchwebt, eine überirdiſche Muſik, die ſich in poetiſche Seelen hineinſingt und lange nachklingt. Leſen Sie z. B. folgende Romanze von Uhland:

Das Schloß am Meere.

Haſt du das Schloß geſehen,
Das hohe Schloß am Meer?
Golden und roſig wehen
Die Wolken drüber her.

Es möchte ſich niederneigen
In die ſpiegelklare Fluth;
Es möchte ſtreben und ſteigen
In der Abendwolken Gluth.

„Wohl hab' ich es geſehen,
Das hohe Schloß am Meer,
Und den Mond darüber ſtehen
Und die Nebel weit umher."

Der Wind und des Meeres Wallen
Gaben ſie friſchen Klang?
Vernahmſt du aus den Hallen
Saiten und Feſtgeſang?

„Die Winde, die Wogen alle
Lagen in tiefer Ruh,
Einem Klagelied aus der Halle
Hört' ich mit Thränen zu."

Sahest du oben gehen
Den König und sein Gemahl?
Der rothen Mäntel Wehen,
Der goldnen Kronen Strahl?

Führten sie nicht mit Wonne
Eine schöne Jungfrau dar,
Herrlich wie eine Sonne,
Strahlend im goldnen Haar?

„Wohl sah' ich die Eltern beide,
Ohne der Kronen Licht,
Im schwarzen Trauerkleide;
Die Jungfrau sah' ich nicht."

Das ist ein Gedicht voll süßen unnennbaren Reizes der Wehmuth, eines Schmerzes, der so ganz keusch und rein sich in ein Landschaftsbild kleidet, als fürchte er, durch directes Aussprechen sich zu entweihen. So reine Stimmungsbilder, licht und klar, ganz gegenständlich gehalten und zugleich voll tiefen Gefühls, das, zurückgehalten und zusammengepreßt, um so mehr seinen lebendigen Pulsschlag bemerkbar macht, solche Bilder, die schildernd erzählen und im Epischen doch volle dramatische Spannung entwickeln, haben wir nicht viel. Die dramatische Form der Wechselrede, welche das Volkslied so liebt, hat Uhland auch hier beibehalten. Wir wissen nicht, wer die beiden Sprechenden sind, werden aber um so mehr gespannt. „Hast du das Schloß gesehen?" so beginnt das Gedicht; es ist, als würden wir selber gefragt und in der That zieht uns der Dichter in die ahnungs-

volle Spannung des Fragenden ganz hinein. In den Antworten wird, ſchön ſich abſtufend, das Colorit des glänzenden Bildes, das der erſte Vers entrollte, immer dunkler und trauriger. Wie meiſterhaft hat auch hier der Dichter den Contraſt benutzt! Die irdiſche Größe, mit all ihrem Glanze, wie könnte ſie beſſer gezeichnet werden als im Bilde des unendlichen Meeres, das mit ſeinen Wogen den Felſengrund der Königsburg netzt und ihre ſtolze Pracht in der hellen klaren Fluth wiederſpiegelt, während die von der Abendſonne in goldenes Licht getauchten Wolken, als wollten ſie das Ganze krönen, auf dieſes Bild der Majeſtät herabſchauen. Das hohe Königſchloß, zwiſchen Himmel und Meer, zu dem einen auf-, zu dem anderen niederſteigend, iſt es nicht wie ein Sitz der Macht und Hoheit, ſo auch des Glückes? Die erſte Antwort bringt ſchon die erſte Dämpfung — die vom goldenen Sonnenlicht erhellte Landſchaft mit dem roſigen Gewölk über ihr iſt verſchwunden, der Mond ſteht über dem Schloſſe und Nebel iſt weit umher. Kann aber nicht ein frohes Feſt gefeiert werden tief in die Nacht hinein, ein Feſt, das die Hallen glänzend erhellt und ſie von Klängen der Freude und Luſt wiederhallen läßt? Wir ahnen, daß der Fragende den Bericht von einer Feier, etwa einem Hochzeitsfeſte erwartet. Wie ſchön, wenn zum Tanz und Geſang drinnen die friſch erregten und bewegten Meereswogen draußen begleiten! Aber die Antwort lautet ganz anders, ſie färbt das Bild düſterer. Statt des Feſtgeſanges ein Klagelied; Wind und Welle, als liege auf ihnen ſelber ein Unheil und hätten ſie alle Kraft eingebüßt, ſind ſchlaff und ſtill geworden. Da erhebt ſich die fragende und forſchende Seele, als wollte und könnte ſie nicht laſſen von dem glanzvollen Bilde fürſtlichen Glückes, zum dritten Mal, und vereinigt all das Hohe und Liebliche in einem energiſch zuſammengefaßten Ausdruck. Nun erſt erfahren wir, daß eine Hochzeit gefeiert werden ſollte. König und

Königin, im Glanze ihrer Kronen und die Königstochter, ſtrahlend „wie eine Sonne", haſt du ſie nicht geſehen? Je mehr die Frage ſich ſteigerte, um ſo mehr erſchüttert nun die Antwort mit ihrem Gegenſatz: ſtatt der Kronen und Feſtgewänder und des Hochzeitszuges erſcheinen die in ſchwarze Trauerkleider gehüllten Eltern — ohne die Jungfrau. Der Tod der Königstochter wird vom Dichter nicht direct ausgeſprochen, aber in dieſer einen kurzen Zeile, mit welcher die Romanze ſchroff abfallend ſchließt,

„Die Jungfrau ſah' ich nicht"

um ſo inniger uns zu Herzen gebracht.

Dieſe knappe gedrungene Form des Ausdrucks, dieſe namentlich am Schluß ſchlagartig wirkende epigrammatiſche Kürze iſt mit gleicher Meiſterſchaft auch in den rhapſodiſchen Romanzen (den Heldenſagen) Uhland's zur Anwendung gebracht und durchaus dem kecken Wurfe des Volksliedes entſprechend. Ebenſo werden Luſt und Leid, Leben und Tod auch in der Volkspoeſie hart aneinander gerückt. Dieſe ſchlagende Kürze mit der Schärfe des Contraſtes hat kein anderer Dichter ſo mit voller Klarheit und äſthetiſcher Wirkung in Anwendung gebracht, wie Uhland. In „der Wirthin Töchterlein" ſtürmen die drei jungen lebensfrohen Männer in die Wirthsſtube. „Frau Wirthin, hat Sie gut Bier und Wein? Wo hat Sie ihr ſchönes Töchterlein?" Tief einſchneidend in die frohe Lebensluſt der Jünglinge lautet die Antwort:

„Mein Bier und Wein iſt friſch und klar,
Mein Töchterlein liegt auf der Todtenbahr."

Wie auf unſeren altdeutſchen Holzſchnitten mit möglichſt wenigen Strichen Perſon und Scene nicht bloß bezeichnet, ſondern auch charakteriſirt ſind: ſo auch in den Uhland'ſchen Gedichten. Oft will es uns bedünken, als ſei der Umriß gar zu ſcharf und trocken, je länger und öfter wir aber die Zeichnung betrachten,

deſto ſinnvoller, tiefer ſpricht ſie uns an. Aber auch die weichen gefälligen Wellenlinien ſind in des Meiſters Gewalt. Welche Zartheit und doch wieder ſcharfe Begrenzung in der lieblichen Romanze:

Das Schifflein.

Ein Schifflein ziehet leiſe
Den Strom hin ſeine Gleiſe,
Es ſchweigen, die drin wandern,
Denn Keiner kennt den Andern.

Was zieht hier aus dem Felle
Der braune Waldgeſelle?
Ein Horn, das ſanft erſchallet;
Das Ufer wiederhallet.

Von ſeinem Wanderſtabe
Schraubt Jener Stift und Habe
Und miſcht mit Flötentönen
Sich in des Hornes Dröhnen.

Das Mädchen ſaß ſo blöde,
Als fehlt' ihr gar die Rede,
Jetzt ſtimmt ſie mit Geſange
Zu Horn und Flötenklange.

Die Rud'rer auch ſich regen
Mit tactgemäßen Schlägen.
Das Schiff hinunterflieget,
Von Melodie gewieget.

Hart ſtößt es auf am Strande,
Man trennt ſich in die Lande.
„Wann treffen wir uns, Brüder!
Auf Einem Schifflein wieder?“

Das ſind Klänge aus den Gemüthstiefen des ſangesfreudigen deutſchen Volkes herausgeſungen. Und doch wie voll und rund hat ſich auch hier das Gefühl verkörpert, in einer ſchlichten einfachen Scene dargeſtellt, die mit epiſcher Klarheit gleich einem Gemälde vor unſere Anſchauung tritt! Wie Leſſing das „Schloß am Meere" gemalt und in ſeinem Landſchaftsbilde die Stimmung dem Dichter nachgeſchaffen hat, ſo läßt die gemüthliche Scene im „Schifflein" recht wohl eine Zeichnung zu. In Uhland verſchmilzt auf ausgezeichnete Weiſe der Lyriker mit dem Epiker, ſo daß ſeine Lieder, Balladen und Romanzen mit dem Volksliede wetteifern, das auch am liebſten das Gefühl auf naive Weiſe ganz in gegenſtändlicher Zeichnung, ohne Reflexion auf ſich ſelber, in die Erzählung und Schilderung hineinwirft. Uhland fühlt tief und innig, aber er ſchwelgt nie in ſeinem Gefühl, er erhebt es in die reine ſonnenhelle Atmoſphäre epiſcher Darſtellung mit ihrer ſcharfbegrenzten Form. Die feinen zarten Bebungen der in ſich zurückſinkenden Empfindung ſind mit dem vollen Reiz ſchmelzender Schönheit in den Goethe'ſchen Liedern erklungen; Uhland's Lyrik iſt weniger ätheriſch, weniger weich und ſchwärmeriſch, aber kräftiger, faßlicher, volksmäßiger, populären Melodieen zugänglicher und darum durch Geſang auch viel verbreiteter. Und ihrer geſunden Friſche und Derbheit fehlt doch nicht die Zartheit und Innigkeit und der anmuthvolle Reiz — ich erinnere an Schäfer's Sonntagslied, die Capelle, an die Wanderlieder (Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb muß noch heute ſcheiden ꝛc.). Die feurige Sehnſucht mit dem Farbenſchmelz ſüdlicher Romantik in dem Romanzenkranz „Sängerliebe" erinnert ganz an den ebenſo zarten als feurigen Minneſang der Troubadours. Wie uns Uhland das Jagd- und Kriegerleben, den ſorgloſen Wanderburſchen und den turnierenden Ritter mit unvergleichlicher Keckheit und Friſche zeichnet, ſo ſingt er von der Liebe, Frauenſchönheit und Frauenwürde mit

ſo inniger Verehrung und fern von aller Süßlichkeit und Empfindelei mit ſo geſunder Kraft, daß dieſer helle klare männliche Ton ſeines Minnegeſangs ſittlich veredelnd auf das deutſche Volk gewirkt hat. Fr. Viſcher in ſeiner trefflichen Skizze über Uhland (Kritiſche Gänge IV) bemerkt in dieſer Hinſicht ſehr wahr: „Man kann ſagen, es ſei eine richtige Probe für die Geſundheit einer Nation, wenn ihre Dichter reine Frauen zu zeichnen, Frauen rein zu lieben und zu ehren vermögen. Uhland iſt als Dichter der Liebe nichts weniger als blöd unſchuldig, aber er iſt keuſch — auch wo er neckt, auch wo er heiß wird, denn er iſt auch dann ohne Frivolität, denn Achtung des Weibes, Achtung des Unendlichen in der weiblichen Erſcheinung bleibt Grundzug, und der Refrain iſt Treue, Treue bis in den Tod und über den Tod in die Ewigkeit."

Uhland hat die Romantik, die in der ſogenannten „romantiſchen Schule" zu einem unkräftigen Anempfinden, zu einem bloßen Kitzel für das blaſirte Subject ward, das vom Leben hinweg in die Fremde und Ferne flüchtete, wieder zu Ehren gebracht, weil er des Volkes herzliche Innigkeit, Schlichtheit und Einfachheit und treuherzige Geſinnung beſaß; weil er nicht mit vornehmer Herablaſſung das Volkslied ergriff, ſondern darin lebend und webend es fortſetzte, mit ſeinem vaterländiſchen Sinn, ſeiner nationalen Begeiſterung die Brücke ſchlug zwiſchen der Vergangenheit und Gegenwart, ſo daß dieſe ſich gehoben und gekräftigt ſah durch das, was der Dichter ihr entgegenbrachte, daß durch die Sagen und Heldengeſtalten des Mittelalters eine freudige Begeiſterung erblühete für thatkräftiges Eingreifen in die nationalen Aufgaben der Gegenwart. Als Deutſchland unter dem eiſernen Joche Napoleon's ſeufzte, da reiſte Uhland nach Paris, um die dortigen Bibliotheken auszubeuten, und aus franzöſiſchen Sagenſtoffen, dem Kreiſe Karl's des Großen entnommen, eroberte er für uns Deutſche

ſeine unübertrefflichen Rhapſodieen: Klein Roland, Roland Schildträger, Kaiſer Karl's Meerfahrt. In dieſen Heldenſagen, wo ein naiver Stoff auch naiv dargeſtellt wird, Ton und Farbe der alten Sagenpoeſie bewahrt werden muß, wenn wir die lebendige Wirkung davon empfangen ſollen, feiert das epiſche Talent des Dichters die ſchönſten Triumphe. Welche kernhafte und kerndeutſche Geſtalt, dieſer würtemberger Graf Eberhard der Rauſchebart! In ſchlichtem biderben Chronikenſtyl zeichnet uns der Dichter mit einer Treue und Lebendigkeit, als wäre er ſelbſt dabei geweſen, die kampfesfreudigen Menſchen aus jener merkwürdigen Epoche des Mittelalters, wo das abblühende Ritterthum mit dem aufblühenden Bürgerthum und der über beide ſich erhebenden Fürſtenmacht rangen. Mit kindlicher Herzensfreude an den mannhaften Thaten und Kämpfen und mit der naiven Unparteilichkeit des Epikers, der die verſchiedenſten Parteien mit gleich liebevollem Griffel aufzeichnet, ſtellt uns der Dichter den alten Greiner dar, welcher getragen von der Liebe ſeiner Bauern dem übermüthigen Adel die Spitze bietet, — aber auch die Macht des aufſtrebenden Bürgerthums zu ſchmecken bekommt, hart in unerbittlicher Strenge gegen den eigenen Sohn, welcher den Reutlingern unterlag — ohne ein Wort zu ſprechen, ſchneidet er das Tafeltuch mitten durch —, ohne ein Wort zu verlieren, kniet er aber auch an der Bahre des gefallenen Sohnes, der tapfer ſeine Schmach gerächt hatte —

ob er vielleicht im Stillen geweint, man weiß es nicht.

Das iſt einfache Heldengröße, und ſelbſt der trotzige, verwegene Wunnenſteiner mit dem „gleißenden Wolf" im Schilde entbehrt derſelben nicht — da iſt kein weichmüthiges Sichfügen und Beglückwünſchen, Jeder kämpft für ſeinen Zweck und ſtellt ſich auf die eigene Kraft. Alle Geſtalten treten voll Leben und

ganz vor unſer Angeſicht; das alte faſt vergeſſene Reutlinger Thor öffnet ſich, die tapfern Bürger ſtürzen voll Kriegsluſt hinaus aufs Schlachtfeld und ſchlagen ſo wacker drein, daß der Rhapſode ſich nicht enthalten kann, bewundernd auszurufen:

Wie haben da die Gerber ſo meiſterhaft gegerbt,
Wie haben da die Färber ſo purpurroth gefärbt!

Wir werden zwar einigermaßen überraſcht, daß der Dichter ſchließlich nicht das Bürgerthum, ſondern das Fürſtenthum feiert, aber es iſt ja die mit dem Recht verbündete, auf das Recht ſich ſtützende Fürſtenmacht, welche für das Gemeinwohl ſtreitet und die Sonderbündelei bekämpft, welche Uhland mit vollſter Theilnahme beſingt, und dieſes Rechtsgefühl bricht zwar nicht ganz dem Epos gemäß, aber durchaus wohlthuend ſchon im erſten Geſange „Der Ueberfall im Wildbad“ durch:

Da denkt der alte Greiner: es thut doch wahrlich gut
So ſänftlich ſein getragen von einem treuen Blut.
In Fährten und in Nöthen zeigt erſt das Volk ſich echt,
Drum ſoll man nicht zertreten ſein altes gutes Recht.

* * *

Uhland zunächſt ſteht Rückert, der noch vielſeitiger iſt, weil er mit ſeltener Empfänglichkeit und Gewandtheit die ganze Fülle orientaliſcher Poeſie ſich angeeignet hat, aber doch mehr mit äußerer Mannigfaltigkeit prunkt, als durch die Kraft und Tiefe der Empfindung fortreißt. Es iſt ein wunderbares Formtalent in Rückert, und er hat gezeigt, welcher Biegſamkeit die deutſche Sprache fähig iſt, und wie zu allen Versarten und Wortformen ſie ſich benutzen läßt; neben manchen ganz unpoetiſchen Sprachkünſteleien bleibt doch die Allſeitigkeit in der Rückert'ſchen Muſe

von den ächt patriotiſchen „geharniſchten Sonetten“ bis zu den einfach lieblichen Kindermärchen herab immer großartig. Nur ein ächter Dichter konnte ſo ein Märlein ſingen, wie z. B.:

Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt.

Es iſt ein Bäumlein geſtanden im Wald,
In gutem und ſchlechtem Wetter;
Das hat von unten bis oben
Nur Nadeln gehabt ſtatt Blätter;
Die Nadeln, die haben geſtochen,
Das Bäumlein, das hat geſprochen:

„Alle meine Kameraden
Haben ſchöne Blätter an,
Und ich habe nur Nadeln,
Niemand rührt mich an,
Dürft' ich wünſchen, wie ich wollt',
Wünſcht' ich mir Blätter von lauter Gold.“

Wie's Nacht iſt, ſchläft das Bäumlein ein,
Und früh iſt's aufgewacht;
Da hatt' es goldene Blätter fein,
Das war eine Pracht!
Das Bäumlein ſpricht: „Nun bin ich ſtolz;
Gold'ne Blätter hat kein Baum im Holz.“

Aber wie es Abend ward,
Ging der Jude durch den Wald,
Mit großem Sack und großem Bart,
Der ſieht die gold'nen Blätter bald;
Er ſteckt ſie ein, geht eilends fort,
Und läßt das leere Bäumlein dort.

Das Bäumlein ſpricht mit Grämen:
„Die gold'nen Blättlein dauern mich;
Ich muß vor den andern mich ſchämen,
Sie tragen ſo ſchönes Laub an ſich;
Dürft' ich mir wünſchen noch etwas,
So wünſcht' ich mir Blätter von hellem Glas."

Da ſchlief das Bäumlein wieder ein,
Und früh iſt's wieder aufgewacht;
Da hatt' es glaſene Blätter fein,
Das war eine Pracht!
Das Bäumlein ſpricht: „Nun bin ich froh;
Kein Baum im Walde glitzert ſo."

Da kam ein großer Wirbelwind
Mit einem argen Wetter,
Der fährt durch alle Bäume geſchwind,
Und kommt an die glaſenen Blätter;
Da lagen die Blätter vom Glaſe
Zerbrochen in dem Graſe.

Das Bäumlein ſpricht mit Trauern:
„Mein Glas liegt in dem Staub,
Die andern Blätter dauern
Mit ihrem grünen Laub;
Wenn ich mir noch was wünſchen ſoll,
Wünſch' ich mir grüne Blätter wohl."

Da ſchlief das Bäumlein wieder ein,
Und wieder früh iſt's aufgewacht;
Da hatt' es grüne Blätter fein,
Das Bäumlein lacht,
Und ſpricht: „Nun hab' ich doch Blätter auch,
Daß ich mich nicht zu ſchämen brauch'."

Da kommt mit vollem Euter
Die alte Geiß geſprungen;
Sie ſucht ſich Gras und Kräuter
Für ihre Jungen;
Sie ſieht das Laub, und fragt nicht viel,
Sie frißt es ab mit Stumpf und Stiel.

Da war das Bäumlein wieder leer,
Es ſprach nun zu ſich ſelber:
„Ich begehre nun keine Blätter mehr,
Weder grüner, noch rother, noch gelber;
Hätt' ich nur meine Nadeln,
Ich wollte ſie nicht tadeln."

Und traurig ſchlief das Bäumchen ein,
Und traurig iſt es aufgewacht;
Da beſieht es ſich im Sonnenſchein,
Und lacht und lacht;
Alle Bäume lachen's aus,
Das Bäumlein macht ſich aber nichts draus.

Warum hat's Bäumlein denn gelacht,
Und warum denn ſeine Kameraden?
Es hat bekommen in Einer Nacht
Wieder alle ſeine Nadeln,
Daß Jedermann es ſehen kann.
Geh 'naus, ſieh's ſelbſt, doch rühr's nicht an.
Warum denn nicht?
Weil's ſticht.

Allein nicht nur das Zarte und Kindliche, auch das Große und Erhabene weiß Rückert in ſeinen Dichtungen darzuſtellen, wie z. B. im folgenden kleinen Gedichte:

Antäus.

Der Rieſ', aus ird'ſchem Grund geboren,
Dem, wie ſein Fuß rührt erdenwärts,
Neu wächſt die Kraft, die er verloren,
Der ungeheure Rieſ' iſt Schmerz:
Herakles, wenn du ihn willſt zwingen,
Vergeblich iſt ihn niederringen.

Du mußt von ſeiner Mutter Hüfte,
Daraus er ſtets nimmt neue Kraft,
Ihn aufwärts heben in die Lüfte,
Wo du erſtarkſt und er erſchlafft,
Dort mit empor gewandten Blicken,
Im Himmelsäther ihn erſticken.

Doch mag er Großes oder Kleines ausſprechen, immer geſchieht es mit einer jugendlichen Fülle poetiſchen Lebens, wie er ſelbſt in folgenden Verſen es ſchildert:

Tauſend Nachtigallen
Sind in meiner Bruſt,
Durcheinander ſchallen
Hör' ich ſie mit Luſt.

Tauſend Frühlingsroſen
Blüh'n in meinem Thau,
Und mit jeder koſen
Will ein Oſtwind ſchlau.

Tauſend Liebesſterne
Stehn in meiner Luft,
Und ich lauſchte gerne,
Wie mir jeder ruft.

Tauſend Edelſteine
Sprühn in meinem Schacht
Hell vom bunten Scheine
Flimmt des Herzens Nacht.

Traumgefühle ſchweifen
Um im Meer vom Glanz,
Können nicht ergreifen
Der Geſtalten Tanz.

Komm mit leiſem Tritte,
Liebe, Schöpfungsgeiſt,
In des Herzens Mitte,
Wo die Schöpfung kreiſ't.

Alle Frühlingsroſen
Werden dir ein Kranz,
Buntes Farbentoſen
Schmilzt in deinen Glanz.

Als ein wahrer Prieſter göttlicher Wahrheit erſcheint uns Rückert endlich in ſeinem Lehrgedichte: Die Weisheit des Brahmanen. Es beſteht dieſes treffliche Buch aus gnomenartigen Sprüchen, in denen ſich nicht weniger eine ernſte tiefſinnige Betrachtung und Beſchauung der Welt und des Menſchenlebens, als die Lauterkeit und Innigkeit eines faſt kindlich zarten Gemüths ausſpricht:

Ich gebe dir, mein Sohn, das mögeſt du mir danken,
Gedanken ſelber nicht, nur Keime von Gedanken.

Nicht mehr zu denken ſind Gedanken, ſchon gedacht:
Von Blüthen wird hervor kein Blüthenbaum gebracht.

Doch ein Gedankenkeim, wohl im Gemüth behalten,
Wird ſich zu eigener Gedankenblüth' entfalten.

Hier noch einige dieſer unnachahmlichen Sprüche:

Das Mehl zu ſichten, braucht man Siebe, groß und kleiner;
Durch je mehr Sieb' es geht, je feiner iſt's und reiner.

Das iſt das gröbſte, was im erſten Sieb ſich fing,
Und das vorzüglichſte, was durch das feinſte ging.

Auch Perlen ſichtet man in mehr als einem Sieb,
Doch iſt die beſte, die im erſten hangen blieb.

Je ſchlechter nur, je mehr durch Siebe ſie gegangen,
Bleiben die ſchlechteſten zuletzt im feinſten hangen.

Wenn du die Perle biſt, ſei lieber groß als klein;
Doch wenn du Mehl biſt, kannſt du fein genug nicht ſein.

Der beſte Edelſtein iſt, der ſelbſt alle ſchneidet
Die andern, und den Schnitt von keinem andern leidet.

Das beſte Menſchenherz iſt aber, das da litte
Selbſt lieber jeden Schnitt, als daß es andre ſchnitte.

Du mußt das Gute thun, du mußt das Wahre ſprechen,
Warum? damit mußt du dir nicht den Kopf zerbrechen.

Es iſt kein andrer Rath; wenn du nicht willſt, du mußt;
O Heil dir! wenn du es aus inn'rer Freude thuſt.

Du ſondre ſtolz und kalt dich nicht von der Gemeine
Der Betenden, weil du ſo gut es kannſt alleine.

Zwar Gott iſt überall, und nie wird in der Schaar
Ihn finden, wem er nicht bereits im Herzen war.

Doch wo der Scheite viel in einer Flamme brennen,
Wird das Gefühl es an vermehrter Gluth erkennen.

Wie viel Abwechslung iſt im kleinſten Raum zu haben!
Dich kann ein täglicher Spaziergang immer laben.

Sei auch die Stunde gleich, und gleich des Weges Richte,
Doch jede Jahreszeit erſcheint in anderm Lichte.

Und willſt du ab vom Weg nur wenig Schritte gehn,
Wirſt du Bekanntes neu von neuer Seite ſehn.

Eine Parallele zwiſchen Uhland und Rückert finden Sie im zweiten Bändchen der Aeſthetiſchen Vorträge von A. W. Grube (Iſerlohn, 1865), wo genannte Dichter in Bezug auf den Gebrauch des Refrains verglichen werden. In der Charakteriſtik des Volksliedes, welche dieſes Bändchen bringt, werden Sie zugleich erkennen, wie die ſchönſten Blüthen deutſcher Lyrik der Wurzel und dem Stamm des deutſchen Volksliedes entſproſſen ſind. Ich glaube, auch dieſes Bändchen Ihrem Studium empfehlen zu können.

Einundſechszigſter Brief.

Um den Weg auch zum Herzen des gemeinen Volks zu finden, haben Einige es verſucht, ihre Poeſieen in provinzieller Mundart zu ſchreiben. Der Volksdialekt hat noch eine Friſche, Anſchaulich-

keit und poetiſche Kraft, welche das abgeſchliffene Hochdeutſch nicht mehr beſitzt. Vorzüglich iſt er zu Schilderungen des einfachen Alltagslebens mit ſeiner Heimlichkeit und ſeinem idylliſchen Reiz geeignet. Welcher Schatz von Poeſie liegt in den ganz einfach und anſpruchslos gedichteten Idyllen des unübertrefflichen Joh. Martin Uſteri! Die ſchweizeriſche Mundart wird Ihnen Schwierigkeit machen, aber verſuchen ſollten Sie es doch, des wackern Zürichers „Herr Heiri" zu leſen (Berlin, G. Reimer 1831). Viel bekannter und verbreiteter ſind Hebel's allemanniſche Gedichte. Goethe hat ſich über dieſelben im 33. Bde. S. 166 auf's Vortheilhafteſte ausgeſprochen und beſonders herausgehoben, wie dieſer treffliche Dichter es verſtand, natürliche Gegenſtände mit ihrem Daſein, Wachsthum und Bewegung in Perſonen und zwar in Landleute zu verwandeln. „Gleich das erſte Gedicht," ſagt er, „enthält einen ſehr artigen Anthropomorphism. Ein kleiner Fluß, die Wieſe genannt, auf dem Feldberg entſpringend, iſt als ein immer fortſchreitendes und wachſendes Bauernmädchen vorgeſtellt, das, nachdem es eine ſehr bedeutende Berggegend durchlaufen hat, endlich in die Ebene kommt, und ſich zuletzt mit dem Rhein vermählt. Das Detail dieſer Wanderung iſt außerordentlich artig, geiſtreich und mannichfaltig und mit vollkommener, ſich ſelbſt immer erhöhender Stätigkeit ausgeführt. Wenden wir von der Erde unſer Auge an den Himmel, ſo finden wir die großen leuchtenden Körper auch als gute, wohlmeinende, ehrliche Landleute. Die Sonne ruht hinter ihren Fenſterläden, der Mond, ihr Mann, kommt forſchend herauf, ob ſie wohl ſchon zur Ruhe ſei, daß er noch eins trinken könne; ihr Sohn, der Morgenſtern, ſteht früher auf, als die Mutter, um ſein Liebchen aufzuſuchen. Jahres- und Tageszeiten gelingen dem Verfaſſer beſonders. Hier kommt ihm zu Gute, daß er ein vorzügliches Talent hat, die Eigenthümlichkeiten der Zuſtände zu faſſen und zu ſchildern. Nicht allein

das Sichtbare daran, ſondern das Hörbare, Riechbare, Greifbare, und die aus allen ſinnlichen Eindrücken zuſammen entſpringende Empfindung weiß er ſich zuzueignen und wiederzugeben. Dergleichen ſind der Winter, der Jänner, der Sommerabend, vorzüglich aber Sonntagsfrühe, ein Gedicht, das zu den beſten gehört, die jemals in dieſer Art gemacht worden."

Sonntagsfrühe.

Der Samſtig het zum Sunntig gſeit:
„Jez hani alli ſchlofe gleit;
„ſie ſin vom Schaffe her und hi
„gar ſölli müed und ſchlöfrig gſy,
„und 's goht mer ſchier gar ſelber ſo,
„i cha faſt uf kei Bei meh ſtoh."

So ſeit er, und wo's Zwölfi ſchlacht,
ſe ſinkt er aben in d'Mitternacht.
Der Sunntig ſeit: „Jez iſch's an mir!"
Gar ſtill und heimli bſchließt er d'Thür.
Er düſelet hinter de Sterne no,
und cha ſchier gar nit obſi cho.

Doch endli rybt er d'Augen us,
er chunnt der Sunn an Thür und Huus;
ſie ſchloft im ſtille Chämmerli;
er pöpperlet am Lädemli;
er rüeft der Sunne: „d'Zyt iſch do!"
Sie ſeit: „Ich chumm enanderno."

Und lisli uf de Zeeche goht,
und heiter uf de Berge ſtoht
der Sunntig, und 's ſchloft Alles no;
es ſieht und hört en niemes go.

Er chunnt ins Dorf mit ſtillem Tritt,
und winkt im Guul: „Verroth mi nit!“

Und wemmen endli au verwacht,
und gſchlofe het die ganzi Nacht,
ſo ſtoht er do im Sunneſchy,
und luegt eim zu de Fenſtern y
mit ſynen Auge mild und guet,
und mittem Meyen uffem Huet.

Drum meint er's treu, und was i ſag,
es freuet en, wemme ſchlofe mag,
und meint, es ſeig no dunkel Nacht,
wenn d'Sunn am heitre Himmel lacht.
Drum iſch er au ſo lysli cho,
drum ſtoht er au ſo liebli do.

Wie glitzeret uf Gras und Laub
vom Morgenthau der Silberſtaub!
Wie weiht e friſchi Mayeluft,
voll Chrieſibluеſt und Schleechduft!
Und d'Immli ſammle flink und friſch,
ſie wüſſe nit, aß 's Sunntig iſch.

Wie pranget nit im Garteland
der Chrieſibaum im Mayegwand,
Gel-Veieli und Tulipa
und Sterneblueme neben dra,
und gfüllti Zinkli blau und wyß,
me meint, me lueg im Paradys!

Und 's iſch ſo ſtill und heimli do,
men iſch ſo rüehig und ſo froh!
Me hört im Dorf kei Hüſt und Hott;
e Guete Tag, und Dank der Gott,
und 's git gottlob e ſchöne Tag,
iſch Alles, was me höre mag.

Und 's Vögeli ſeit: „Fryli jo!
„Potz tauſig, jo, do iſch er ſcho!
„Er dringt jo i ſi'm Himmelsglaſt
„Dur Blueſt und Laub in Hurſt und Naſt!"
Und 's Diſtelzwygli vorne dra
het 's Sunntigröckli au ſcho a.

Sie lüte weger 's Zeiche ſcho,
der Pfarer, ſchynt's, well zytli cho.
Gang, brech mer eis Aurikli ab,
verwüſchet mer der Staub nit drab;
und Chüngeli, leg di weidli a,
de mueſch derno ne Meye ha!

Außer ihm haben noch Grübel in Nürnberger Mundart Caſtelli niederöſtreichiſch und Holtei ſchleſiſch gedichtet. Jedem dieſer Sänger iſt es gelungen, ſeinen Volkston zu treffen, vielleicht hat Letzterer es am natürlichſten gethan. Ich theile Ihnen mit, was Goethe über ihn ſagt:

„Seitdem Hebel in allemanniſcher Mundart ſeine meiſterhaften Gedichte der Welt geſchenkt, haben ſich an verſchiedenen Orten ähnliche Verſuche erhoben, unter denen beſonders der Nürnberger Grübel und der öſtreichiſche Caſtelli auszuzeichnen ſind.

Der Verfaſſer (Holtei) iſt mit ſeinen ſchleſiſchen Gedichten zwar noch in keiner Sammlung hervorgetreten, aber aus dem, was er, theils im ſchleſiſchen Muſenalmanache, theils im Freundeskreiſe, als Probe mitgetheilt hat, geht hervor, daß er ſich Hebel's großem Vorbilde zu nähern ſucht. Auch ein in der Sammlung befindliches an Hebel gerichtetes Gedicht ſpricht dies geradezu aus. Es iſt nun wohl, was ſolche Nachbildungen anlangt, ebenſo bedenklich, als es unmöglich iſt, den Werth neuer Dichtungen im Volkston zu beurtheilen, ehe ſie vor dem Volke erklungen ſind.

Hier aber dürfen wir, den erſteren Zweifel betreffend, die Nachbildung vergeſſen, wo naive, vaterländiſche Behaglichkeit ſelbſt nicht mehr ängſtlich an Vorbilder gedacht hat, und wo die Entfaltung innerſten Gemüthes durch lyriſche Formen zur zweiten Natur geworden. Der andere Zweifel aber: ob die aus der Feder gefloſſenen Gedichte in Volkes Mund einen Wiederklang finden werden? hebt ſich zum Theil dadurch, daß die im ſchleſiſchen Muſenalmanach mitgetheilten Proben ihre Melodieen gefunden haben und innerhalb wie außerhalb Schleſiens nicht ohne Vergnügen geſungen werden."

Ein einziges Lied aus dieſer Sammlung mag hier ſtehen:

Su gärne.

Warum gihn die Liftel ſu läulich,
Warum zieh'n die Wilkel ſo bläulich,
Warum hirt ma' uf Juarz a der Kieſeln,
Warum hirt ma's Gebergswaſſer rieſeln,
Warum wird's denn=t=im Frühjahre grün,
Warum finkeln ſu halle die Stärne,
Warum thun denn die Kirſchbemel blih'n???...
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Warum 'feifen uf Zweigen dè Finken,
Thut das Bienel de Blimel austrinken,
Warum trä't denn de Schwalme zu Näſte,
Warum klaubt ſich dè Taube juſt 's beſte,
Warum kreucht dè Wachtel ei's Kurn,
Warum ſteigt der Aâr ân dè Stärne,
Warum rägern de Fräſche im Burn???...
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Warum ſauſen im Winter de Kiefern,
Dôß dè Echhörndel klappern und ziefern,

Warum wächſt té' Schilf nich' am Fluder,
Warum frirt im Dezember dè Uder,
Warum wechſelt dé' Monden ſu flink?
Émol leucht't à wie ànne Lâtärne
Und dernach ſit ma fix wieder wing???...
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Warum is' denn uf Erden hienieden
Jedes Menſchen ſei' Stand ſu verſchieden?
Warum is' denn der Éne à Grafe
Und der Andere der hüt't èm de Schafe?
Warum is' denn der Éne ſu reich,
Und der Andre is' arm? Bur dem Hêrrne
Dort uben ſeyn Alle doch gleich!?
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Jeder Menſch hot wull ſeine Statur,
Ihren Gang hat dè ganze Nature
Und der Uchſe, dè Maus, wie dè Katze,
Iglich Wäſen handthiert uf ſe'm Platze,
Iglich Wäſen fulgt ſtille und ſtumm;
To draus, du Menſchenkûp, lärne:
Sei beſchéden und fra't éns warum?
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Wenn ſe fra't, mit dem kirſchruthen Maule:
„Warum wünſcht à ſich Füſſe vum Gaule,
„Warum wünſcht à ſich Flügel vum Sturche
„Und verfihrt à ſittes Gehurche?
„Warum liebt à mich immer noch ſu,
„Ei de Längde der Zeit, ei de Färne,
„Warum läßt à mèr denn=t=kéne Ruh??"
I nu mein Gôt, ſu gärne!

Eine ſehr werthvolle Bereicherung hat die mundartliche Poeſie neuerdings gefunden im „Quickborn", (Volksleben in plattdeutſchen

Gedichten, ditmarſcher Mundart) von Klaus Groth (neunte Auflage, Hamburg 1866) und ich theile Ihnen auch von dieſem wahrhaft geſunden und erfriſchenden „Borne" einen Labetrunk mit — zwei Lieder „vaer de Gaern" (für die Kinder).

1. Still, min Hanne.

Still, min Hanne, hör' mi to!
Lüttje Müſe pipt int Stroh,
Lüttje Vageln ſlapt in Bom,
Röhrt de Flünk*) un pipt in Drom.

Still, min Hanne, hör' mi an!
Buten**) geit de böſe Mann,
Baben***) geit de ſtille Maan:
„Kind, wull hett da Schrigen dan?"

Aewern Bom ſo ſtill un blank,
Aewert Hus an Heben†) lank,
Un wo he frame Kinder ſüht,
Kik mal an, wo lacht he blid!

D emſegt he to de böſe Mann,
Se wüllt en beten††) wider gan,
Denn gat ſe beid, denn ſtat ſe beid
Aewert Moor und aewer de Heid.

Still, min Hanne, ſlap mal rar!
Morgen is he wedder dar!
Rein ſo gel, rein ſo blank,
Aewern Bom am Himmel lank.

All int Gras de gelen Blom!
Vageln pipt in Appelbom,
Still un mak de Ogen to,
Lüttje Müſe pipt int Stroh.

*) Flügel; **) draußen; ***) droben: †) am Hof entlang; ††) ein bißchen (wenig).

2. Dar wahn en Mann.

Dar wahn*) en Mann int gröne Gras,
De harr**) keen Schüttel, harr keen Taß,
De drunk dat Water, wo he't funn,
De plück de Kirſchen, wo ſe ſtunn'.

Wat weert en Mann!***) wat weert en Mann!
De harr ni Putt,†) de harr ni Pann,
De eet††) de Appeln vun den Bom,
De harr en Bett vun luter Blom.

De Sünn dat weer ſin Taſchenuhr,
Dat Holt, dat weer ſin Vagelbur,
De ſungn em Abends aewern†††) Kopp,
De wecken em des Morgens op.

De Mann dat weer en narſchen Mann,
De Mann de fung dat Gruweln an.
Nu met wi All' in Hüſer wahn'. —
Kumm mit, wi wüllt int Gröne gan!

Es ſind mehrere hochdeutſche Ueberſetzungen erſchienen, aber der eigenthümliche Reiz des Originals geht meiſt verloren, faſt noch mehr als bei der Ueberſetzung aus einer ganz fremden Sprache. Wörtlich läßt ſich der Dialekt ſchon des Reimes willen nicht immer wiedergeben, und frei wird oft etwas ganz Anderes an die Stelle geſetzt, oder doch der urſprünglichen Form Gewalt angethan. So hat ein ſonſt kenntnißreicher Ueberſetzer, F. A. Hoffmann, den erſten Vers alſo wiedergegeben:

„Still, mein Hannchen, ſchrei nicht ſo!
Kleines Mäuslein piept im Stroh,
Kleiner Vogel ſchläft im Baum,
Rührt die Flügel, piept im Traum."

*) da wohnt'; **) der hatt'; ***) was für ein Mann war das! †) nicht Topf; ††) aß; †††) über dem.

aber wie viel anmuthiger iſt doch das „hör' mir zu", als das bloß verneinende „ſchrei nicht ſo", und wie gezwungen iſt die Einzahl „kleiner Vogel" anſtatt der Geſellſchaft der „kleinen Mäuslein und Vöglein", die zuſammen piepen, ſchlafen und ſingen.

Der Raum verbietet, Ihnen auch noch einige Proben aus Fritz Reuter's Dichtungen, der im mecklenburger Plattdeutſch geſchrieben hat, mitzutheilen. Mit ſeinen „Läuſchen un Rimels", meiſt heitern, launigen und drolligen Gedichten, die aber hier und da auch an's Platte ſtreifen, vorzüglich aber mit ſeinen proſaiſchen Erzählungen, den „ollen Kamellen", hat ſich Fr. Reuter ſchnell ein dankbares Publikum erobert. Während Groth einen Zug zum Elegiſchen und Sentimentalen hat, iſt Reuter ausgezeichnet durch ſeinen unverwüſtlichen friſchen Humor, durch die derb realiſtiſche Weiſe, mit der er das Leben ſchildert. Das Volk, wie es leibt und lebt, fühlt und denkt, wird von ihm in ſo charakteriſtiſchen lebenswahren und lebenswarmen Figuren dargeſtellt, daß er es darin einem Jer. Gotthelf gleich thut. An künſtleriſche Abrundung und Compoſition iſt freilich bei Reuter ſo wenig zu denken wie bei dem Pfarrer Bitzius.

Zweiundſechzigſter Brief.

Das Jahr 1813 zeigte in ſeiner Siegesherrlichkeit, was Poeſie vermocht; denn Alles, was deutſche Dichter geſungen hatten und was zu gleicher Zeit Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Theodor Körner, Uhland und Rückert ſangen, das drang in die Herzen der Deutſchen ein und trieb ſie, die Waffen zu erheben gegen den Feind des Vaterlandes.

„Es iſt ja kein Kampf für die Güter der Erde,
Das Heiligſte ſchützen wir mit dem Schwerte!“

So ſang Körner, und fiel er auch ſelber mit Tauſenden, ſo wurde Deutſchland doch gerettet und frei. Jene Zeiten patriotiſcher Begeiſterung ſind vorüber, aber Lieder, wie Körner's „Du Schwert an meiner Linken“, „Das Volk ſteht auf, der Sturm bricht los“, „Vater, ich rufe dich“, begeiſtern noch fort und fort die Gemüther der deutſchen Jugend, gleich denen des edlen Max von Schenkendorf („Es klingt ein heller Klang“, „Freiheit, die ich meine“) und des immer jugendfriſchen E. M. Arndt. Weniger bekannt ſind Schenkendorf's „Chriſtliche Gedichte für deutſche Jungfrauen“, obwohl ſie die ſchönſten Perlen chriſtlicher Poeſie enthalten. Eine Frühlingspoeſie großer Hoffnungen folgte auf jene Zeit; als aber nicht alle Blüthen reiften, trübte ſich das heitere Dichterleben, und je näher wir der neueſten Zeit kommen, liebe Freundin, deſto banger wird mir, denn was ſich zu Anfang unſeres Jahrhunderts ſo harmoniſch zu einer ſchönen Form gefügt hat, will wieder gewaltſam auseinander reißen. Es iſt des Großen und Muſtergültigen zu viel geworden, und da es ſich in ſo verſchiedenen freien Geſtalten zeigte, verlor ſich die geheime Regel aller Poeſie aus dem Auge, und ſchwache Zauberlehrlinge glaubten den Meiſtern gleich zu werden, wenn ſie ſich auch neue Formen ſchufen. An dieſem Gewirre war beſonders der Einfluß engliſcher Literatur viel Schuld. Nicht Walter Scott, auch nicht Waſhington Irwing, Cooper, Bulwer, Moore und Lady Morgan haben das verurſacht; dieſe Dichter zeigten nur unſeren Romanſchreibern und Novelliſten neue Wege, ihre Leſer in anmuthige Regionen, meiſt auf hiſtoriſchem Grunde, zu führen; doch verwirrt haben ſie eben nichts auf dem deutſchen Parnaß. Dies hat Lord Byron gethan, der liebenswürdigſte und zugleich entſetzlichſte aller Schriftſteller. Mit einer infernaliſchen Luſt ſucht

er im Himmel und auf Erden Alles auf, was Menſchenglück und Menſchenhoffnung zerſtören kann, ringt aber dann wieder mit den edelſten Empfindungen und mit aufopfernder Liebe nach allem Wahren, Guten und Schönen. Goethe war ihm ſelbſt, bei ſeinem erſten Auslauf in die Welt, ſeines Trübſinnes und Selbſthaſſes wegen, gar nicht hold, als er aber mit ſeinem außerordentlichen Talent näher bekannt wurde, verfolgte er ihn mit liebendem Blicke, ſo lange jener lebte. Nach dieſer Schilderung kann und ſoll er kein Schriftſteller für zarte Frauenſeelen ſein, auch Jünglinge haben ſich vor ihm zu hüten, denn ſie werden der Gluth nicht wehren können, die den Meiſter ſelbſt verzehrte. Gereifte Männer mit jugendlicher Seele werden den Geiſt ſeiner Werke würdig auffaſſen und denſelben dereinſt in ſchönen und geläuterten Formen wiedergeben. Aber vor unberufenen Schriftſtellern des Tages, die uns den gährenden Wein ſolcher Schriften mit der Hefe ihrer eigenen Gemeinheit in jugendlicher Unbeſonnenheit kredenzen, hüte ſich Jeder, dem ſein Geſchmack und ſeine Ruhe lieb iſt. Unſer deutſcher Byron, aber nicht minder originell als der britiſche, iſt Nikolaus Lenau, an deſſen herrlichen Naturbildern Sie ſich gewiß ſchon ergötzt, ja erbaut haben werden, denn Lenau, ſtets zwar in ſich zerriſſen und vom Schmerz gequält, ſuchte doch aufrichtig den inneren Frieden, begab ſich in die Einſamkeit, um Gott zu ſuchen, nicht bloß, um in Ueberſättigung und Menſchenhaß das Weltleben eine Zeitlang zu fliehen, um ſich dann (wie Byron) wieder in den Strudel des Vergnügens zu ſtürzen. Es iſt in Lenau's Dichtungen nicht jene Allſeitigkeit und Fülle der Scenen und Gedanken Byron's, aber ein tieferer ſittlicher Ernſt, nicht das glänzende Colorit des Briten, aber eine reinere Geſinnung; Lord Byron ſuchte in der Natur den überraſchenden Contraſt, Lenau fand darin eine heilige Symbolik für das Leben des Gemüthes und die tiefſten Gedanken des Geiſtes. Byron konnte

nur die blühende, ihn wieder aufregende und ſtärkende Natur verſtehen, Lenau wußte auch der ſterbenden, vergehenden Natur die hohe Idee des über dem Vergänglichen ſtehenden, unwandelbaren, unvergänglichen Weſens abzugewinnen, auf das die Natur gerade in ihrer Unvollkommenheit hinweiſt. Den wahren Frieden freilich konnte die Naturoffenbarung beiden Dichtern nicht gewähren; dennoch war Lenau bei aller Zweifelſucht religiöſer geſtimmt, als der viel mehr dem wüſteſten Weltleben zugewandte Lord, der indeß wieder durch ſeine mehr praktiſche Richtung, durch ſeine edelmüthige Theilnahme am Aufſtande der Griechen, bewies, daß es ihm an ſittlicher Thatkraft keineswegs fehlte.

Von der traurigen Geiſteszerrüttung und dem furchtbar ergreifenden Ende des edlen Lenau werden Sie gehört oder geleſen haben; und doch muß man ſagen, daß ohne dieſen Wahnſinn die ganze Lenau'ſche Dichtung eine Lüge geweſen wäre. Lenau hat ſich ſeinen Schmerz, der von Jugend auf ſein Gemüth umdüſterte, nicht erfunden, um in der Weiſe Heinr. Heine's damit zu coquettiren oder ein Epigramm zu ſpitzen; er war kein Europamüder und Weltſchmerzler im gewöhnlichen Sinne, ſondern er fühlte in tiefinnerſter Seele den Zwieſpalt ſeines nach Harmonie und Freiheit ringenden hohen Geiſtes mit ſeiner individuellen Natur, mit ſeinen Verhältniſſen, ſeinem Schickſal. Das Organ ſeiner Seele war der beſtändigen Aufregung nicht gewachſen, die Nervenkraft verzehrte ſich in der Gluth ſeiner Gefühle; er fühlte lange vorher, ehe die entſetzliche Kataſtrophe ausbrach, den Wahnſinn in ſeinen Gliedern und Sinnen, daß „jene Nervenregion, die ewig unberührt bleiben ſollte", als das letzte Stammcapital verzehrt werden und „dann das Licht ihm ausgehen müſſe." Kein anderer Dichter hat vielleicht ſo tief das Bedürfniß gefühlt nach dem beglückenden Frieden der Familie, häuslichen Stilllebens, und keiner wiederum ſo entſchieden ſich ſelber bekennen müſſen: Solch ein Glück iſt nicht für dich!

Als er in Stuttgart die edle ſchwäbiſche Jungfrau, das „Lottchen", dem er ſeine „Schilflieder" gewidmet, kennen lernte und liebgewann, und ihm die Freunde zu einer Verbindung riethen, die wohl im Stande geweſen wäre, ſein Glück zu machen: da wandte er ſich traurig ab in trüber Ahnung künftigen Unheils. Kein Dichter hat vielleicht ſo viel Freundſchaft und Liebe gefunden, wie Lenau, und iſt derſelben ſo wenig froh geworden. Umhergeworfen zwiſchen Ungarn, Oeſterreich und Schwaben, von einem Orte zum andern, von einem Herzen zum andern, konnte er doch an keinem Herde und keiner Bruſt erwarmen; nie wurden die Freunde ſeiner ganz froh. Merkwürdig, daß er kurz vor dem Ausbruch ſeines Wahnſinnes ſich in Baden mit einer liebenswürdigen Frankfurterin verlobte, und zwar mit außerordentlicher Haſt; es war, als ob er im Gefühl, daß ſein Lebensſchifflein ſank, ſich noch an einem feſten Punkte halten wollte. Doch ſagte er plötzlich in Baden zu Berthold Auerbach und in Frankfurt zu Schwind das ſchreckliche Wort: „Das Licht geht aus!" Und ſchon vom 5. October 1834 ſchrieb er an eine Freundin in Stuttgart (Emilie Reinbeck) ... „Meine metaphyſiſchen Studien werden fortgeſetzt. Wenn ich nur geſund wäre an Leib und Seele! Es muß etwas in mir gebrochen und geriſſen ſein, das nicht mehr heilen kann. Glauben Sie mir, es iſt nicht fade Phantaſterei, es iſt Krankheit. Ich will Sie nicht damit bekümmern, aber ſagen muß ich's, weil Sie meinen Zuſtand wiſſen ſollen." Und noch früher, am 22. September deſſelben Jahres, ſchrieb er an ſeinen Schwager Schurz*): „Lieber Bruder, die Hypochondrie ſchlägt bei mir immer tiefere Wurzeln. Es hilft

*) Er hat bei Cotta Lenau's Biographie nebſt einem ſehr intereſſanten Briefwechſel in 2 Bänden herausgegeben. Anaſtaſ. Grün hat eine Geſammtausgabe von Lenau's Werken in 4 Bänden beſorgt, gleichfalls bei Cotta. In meinen biographiſchen Miniaturbildern (Leipzig, Brandſtetter, zweite Auflage, 1867) finden Sie einen kurzen biographiſchen Abriß, der aber das Weſentliche aus des unglücklichen Dichters Leben zuſammenfaßt.

Alles nichts. Der gewiſſe innere Riß wird immer tiefer und weiter. Ich weiß, es liegt im Körper, — aber — aber —."

In demſelben Monat, aber zehn Jahre ſpäter, ging Lenau's Ahnung in Erfüllung. „Es iſt doch Alles nichts", dieſes Wort ward noch im letzten Gedicht ausgeſprochen, das der Dichter im Eilwagen zwiſchen Zernoldingen und München, kurz vor ſeiner Krankheit, verfaßte.

Auch bei Heinrich Heine war dieſer Gedanke: „Es iſt doch Alles nichts", der Angelpunkt, um welchen ſich ſein Witz, ſeine Philoſophie, ſeine Lyrik bewegte; aber weil Er ſelber nichts war, als ein bloßes Prisma, in welchem ſich das äußere Licht in bunten Farben brach, weil ſein Subject ein eitles, frivoles, gehaltloſes war, iſt auch ſeine Poeſie eitel geblieben, allen tieferen Gehaltes bar. Bei Lenau, der bei und trotz allen Irr- und Wirrniſſen aufrichtig in der Natur wie in der Philoſophie Gott ſuchte, und vor dem Dämon der Zweifelſucht erſchrak, keineswegs mit ihm liebäugelte, war die Klage: „es iſt Alles eitel", mehr als ein Spiel der Phantaſie und als eine leere Entſchuldigung. Er glich dem Tantalus, der, mitten im Waſſer ſtehend, von heißem Durſt gequält wird, der, hungernd, die ſchönſten Früchte ſo nahe ſieht, daß er ſie mit der Hand berühren könnte. Eben darum verband Lenau mit dem ſtärkſten Gefühle die ſtärkſte Reflexion über dieſes Gefühl, jene unglückſelige Neigung, in ſeinem eigenen Schmerze zu wühlen. Ja, man darf wohl ſagen, ſeine metaphyſiſche, auf die Speculation gerichtete Neigung war eben ſo ſtark, als die Kraft ſeiner Gefühle, darum iſt ſeine Lyrik von der tiefſten Gedankenfülle und ſo großartig ſymboliſch. Aber ſeine Gefühlswelt war zu ſtürmiſch, zu beweglich, zu dämoniſch wild, um dem Verſtande zu erlauben, ſich in irgend einem philoſophiſchen Syſteme einen feſten Abſchluß zu bilden; und wiederum war ſein philoſophiſcher Drang zu groß, um mit dem ſeligen Glauben

ſeiner Kindheit ſich zu verſöhnen und in dem religiöſen Dogma einen feſten Anker zu gewinnen. So iſt Lenau in unſerer deutſchen Literatur unter den Lyrikern der ächte Repräſentant moderner Zerriſſenheit des Gemüths, einer Zeit, die alle Geheimniſſe der Körper- und Geiſterwelt erforſcht, und ſelbſt die Tiefen der geoffenbarten Religion mit ihrer Sonde bloßgelegt, ohne es entſchieden zur Naturſeligkeit oder Gottſeligkeit bringen zu können. Als echter Dichter hat Lenau, dieſen Gegenſatz zu erſchöpfen, ſein Leben daran geſetzt, hat mit ſeinem Herzblute ſeine Poeſie der Trauer und Wehmuth geſchrieben, und ließ —

„nachdenkend ſeiner Trauer"

gleich dem Abendhimmel „die Sonne fallen aus der Hand".

Ich will Ihnen das Gedicht, das, wie faſt alle anderen, treu den wehmuthvollen Lenau ſpiegelt, herſetzen.

Himmelstrauer.

Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düſtre Wolke dort, ſo bang, ſo ſchwer,
Wie auf dem Lager ſich der Seelenkranke,
Wirft ſich der Strauch im Winde hin und her.

Vom Himmel tönt ein ſchwermuthsvolles Grollen,
Die dunkle Wimper blinzet manches Mal;
— So blinzen Augen, wenn ſie weinen wollen —
Und aus der Wimper zuckt ein ſchwacher Strahl.

Nun ſchleichen aus dem Moore kühle Schauer
Und leiſe Nebel über's Heideland;
Der Himmel ließ, nachſinnend ſeiner Trauer,
Die Sonne läſſig fallen aus der Hand.

Mir iſt keins von den tief und ſchön aufgefaßten Naturbildern Lenau's gegenwärtig, das ſo treffend den Seelenzuſtand,

die Stimmung des Gemüths, das Colorit ſeiner Naturanſchauung bezeichnete, als dies „Heidebild". Das unergründlich-geheimniß-volle Meer, das ſchroffe Urgebirge und die einſame Heide bilden ſo recht den Grund, auf welchem der Dichter ſeine Gemälde darſtellt; das Erhabene der Natur ergreift den elegiſchen Sinn, um ihn ernſt, traurig und wehmuthsvoll zu ſtimmen, um den eigenen inneren Schmerz mit dem Schmerze der Natur zu verbinden, indem das Innere dem Aeußeren die Färbung und Deutung giebt. Lenau will nicht wie Byron ſich in der Natur wieder neue Mittel holen, um in's Menſchengewühl ſich zu ſtürzen, er ſucht nicht bloße Abwechſelung, er will ſich nicht an der blühenden Natur wieder verjüngen, ſondern er ſucht gerade den Ernſt, das Scheiden und Vergehen, die Schmerzensſcenen auf, und erſchließt uns ihre Geheimniſſe. Der Schmerz hat auch ſeine hohe Bedeutung im Menſchenleben, und die Trauer, wo ſie echt iſt, bringt Ahnungen, Empfindungen und Anſchauungen, welche viel tiefer gehen und weiter reichen, als die Bilder der Freude. Kommen doch auch in der Jugend oft Stunden, wo die Seele ſich der Wehmuth hingiebt inmitten der Freude und mit den Kämpfen des Lebens plötzlich Ernſt macht. Das ſoll ſo ſein, iſt Gottes Ordnung; nur dem Schmerze abſichtlich nachhängen, in die Trauer gefliſſentlich uns vertiefen, das ſollen wir nicht. Es gilt auch hier der Rath Goethe's: Man halte ſich an's fortſchreitende Leben und prüfe ſich bei Gelegenheit; denn da beweiſt ſich's, ob wir lebendig ſind, und bei ſpäterer Betrachtung, ob wir lebendig waren.

Darum, liebe Freundin, wenn Ihnen bei der Zerriſſenheit des modernen Lebens und der modernen Literatur nicht wohl wird, kehren Sie nur zu unſeren Klaſſikern Goethe und Schiller zurück; der Letztere ſtärkt und erfriſcht immer durch ſeine jugendliche Begeiſterung für die idealen Güter der Menſchheit, und Goethe ſtets durch die vollkommene Verſöhnung des Idealen und Wirklichen.

In Hermann und Dorothea iſt das deutſche Familienleben, wie es auf ſittlichem Grunde in Geſundheit und Kraft empor blüht, als das beſte Heilmittel für den Weltſchmerz angezeigt worden von einem Arzte, der ſeine lieben Deutſchen kannte. Und in der formvollendeten, ätherreinen Iphigenie umfängt uns nicht menſchliche, ſondern göttliche Ruhe. Und gehen wir mit unſerem Schiller in deutſcher Landſchaft ſpazieren, ſo bringen wir von dieſem „Spaziergange" auch deutſche, weltumfaſſende und weltverſöhnende Gedanken zurück. Schiller's „Spaziergang" iſt eines der vollendetſten Gedichte; nicht bloß des Meiſters ſelber, ſondern der ganzen deutſchen Literatur überhaupt. „Elegie" nennt der Dichter dies ſchöne Gedicht, worin er an die Scenen, welche ein Spaziergang dem Wanderer vor Augen ſtellt, an die Gegenſätze von Stadt und Land, Berg und Ebene, Wald und Feld, Straße und Fluß die Gegenſätze der Menſchengeſchichte knüpft in all' ihrer Mannichfaltigkeit von Alt und Neu, kindlicher Natureinfalt und überfeinerter Bildung, wie ſie nicht bloß aus der Vergangenheit, ſondern auch aus der Gegenwart in den verſchiedenen Ständen und Lebensarten uns anblicken. Dieſes ohne Unterlaß ſich drehende Rad des Menſchenlebens, dieſes ewige Kommen und Gehen, Entſtehen und Verſchwinden, die Thatſache, daß auch die ſittliche und geiſtige Blüthe der Völker wieder verwelkt und dürr vom Baume der Menſchheit abfällt: ſollte das nicht den für die ewige, unveränderliche Idee ſittlicher Schönheit und Harmonie, für das Göttliche im Menſchlichen begeiſterten Dichter „elegiſch" ſtimmen? und das um ſo mehr, je mehr er in der Unnatur und Ueberſpannung oder Abſpannung ſeines Zeitalters den ſchrecklichen Contraſt mit ſeinem ſittlichen Ideale wahrnimmt? Muß nicht die Anſchauung der wild zerriſſenen Bergklüfte, zu denen der Wanderer emporgeſtiegen iſt, an das vulkaniſche Element im Menſchenleben erinnern, wo auch die Stoffe oft wild durch einander geworfen werden, bis aus der

Asche und Lava untergegangener Geschlechter ein neues wieder emporblüht? Nein, gerade auf dem Punkte, wo der Dichter uns mit sich fortgerissen hat bis auf die wolkige Höhe, wo das Menschenleben mit seinen Dissonanzen tief zu unseren Füßen liegt, wo auch die Natur ein furchtbar strenges Antlitz zeigt: gerade da fühlt sich das Herz wieder eins mit der Natur, in dieser Einsamkeit ist es wieder erfrischt und gestärkt worden, und jene Dissonanzen der Contraste lösen sich auf in das beseligende Gefühl der unveränderlichen Einheit des Naturlebens, der „Treue", womit die „fromme" Natur das von höherer Hand ihr geschriebene Gesetz ehrt. Und an dieser Treue erfrischt sich auch wieder der Blick des Weisen, stärkt sich der Wille des sittlich-strebenden Menschen:

„Und die Sonne Homer's, siehe! sie lächelt auch uns!"

Nun vergleichen Sie mit dieser Naturanschauung Schiller's die in dem oben angeführten Gedichte „Himmelstrauer" von Lenau. Wir können auf beide die Definition Hoffmeister's anwenden: „Die Natur als Gegenstand unserer sittlichen Trauer und rein menschlicher Sehnsucht giebt die Elegie." Aber wie verschieden! Lenau trägt die Dissonanz des sittlichen Lebens auf die Natur über, zieht diese in seine sittliche Trauer hinein, um in seiner trüben Stimmung zu beharren; Schiller trägt die erfrischende Seite des ewig jungen Naturlebens über auf das niederschlagende Gefühl einer alternden Cultur, und er gewinnt am Busen der Natur neue Kraft zum sittlichen Handeln und zur Versöhnung aller Dissonanzen eines strebenden Lebens.

Lesen Sie doch, was Schiller gerade in Bezug auf seine Elegie in seiner Abhandlung „Ueber naive und sentimentale Dichtung" gesagt hat.

Dreiundſechzigſter Brief.

Sie ſind übel angekommen, liebe Freundin, mit unſerm Goethe? Haben ihn geprieſen und empfohlen vor Leuten, die ganz anderer Meinung ſind und den Meiſter wohl als Dichter, nicht aber als Menſchen loben wollen? Ja, das iſt nun nicht anders hier auf Erden, das Große findet tauſend kleine Seelen, die es gerne ſchmähen und herabzerren. Manches, was hierüber geſagt wird, iſt ganz falſch, z. B. Goethe ſei ein kalter, abgeſchloſſener Verſtandesmenſch geweſen, ohne warme Empfindung und ohne Begeiſterung, und ſo hätte er die Menſchen nur ſo dargeſtellt, wie ſie ſind, während Andere ſie idealiſiren und zeigen, wie ſie ſein ſollten. Denn gerade die Wärme der Empfindung, die zarteſte Humanität iſt es, welche ſeine Schriften auszeichnen. Welch ein herzlicher Freund, welch ein zärtlicher Vater er geweſen ſei, iſt bekannt, und dieſe Wärme, dieſe Güte leuchtet auch aus allen ſeinen Schriften hervor. „Glauben denn die Leute," ſagt er an einer Stelle, „daß ich nichts dabei empfunden hätte, als ich den Werther ſchrieb?" „Ach, ich habe wie ſchwer meine Gedichte bezahlt!" ein andermal. Alle ſeine lyriſchen Gedichte enthalten Ergießungen ſeines innigſten Gefühls. In ſeinem Leben aber ſelbſt — wie viele Züge davon! Und mit Recht ſagt Zauper von ihm: „Lieb iſt mir Goethe der Dichter ſchon geweſen, jetzt iſt mir Goethe der Menſch auch lieb geworden." Nehme man den tiefen Antheil, den er an des menſchenſcheuen Pleſſing's Schickſal genommen, der ſich in ein rührendes Gebet auflöſt:

Iſt auf deinem Pſalter
Vater der Liebe, ein Ton
Seinem Ohr vernehmlich,
So erquicke ſein Herz!
Oeffne den umwölkten Blick
Ueber die tauſend Quellen
Neben dem Dürſtenden
In der Wüſte.

Wie innig ſeine Freundſchaft zu Merk, Mayer, Schiller, Zelter und noch Andern! Beſonders hat er gegen Letzteren ſein ganzes Herz in ſeiner Weichheit aufgethan. Als dieſen Freund das Schickſal betroffen, daß ſein Sohn ſich ſelbſt den Tod gegeben, bietet ihm, dem Maurermeiſter aus Berlin, der Geheime Rath des Großherzogs von Weimar das brüderliche Du an. „Dein Brief," ſchreibt er, „mein geliebter Freund, der mir das große Unheil meldet, welches Deinem Hauſe widerfahren, hat mich ſehr gedrückt, ja gebeugt, denn er traf mich in ſehr ernſten Betrachtungen über das Leben, und ich habe mich nur an Dir ſelbſt wieder aufgerichtet. Du haſt Dich auf dem ſchwarzen Probirſtein des Todes als ein ächtes geläutertes Gold aufgeſtrichen. Wie herrlich iſt Dein Charakter, wenn er ſo von Geiſt und Seele durchdrungen iſt, und wie ſchön muß ein Talent ſein, das auf einem ſolchen Grunde ruht!"

Wie gelinde ſind ſeine Urtheile über Andere, ſelbſt wenn es ſeine Gegner ſind; welche Anerkennung fremden Verdienſtes beweiſt er jeder Zeit; nur ernſt und ſtrenge, nie leidenſchaftlich wird ſein Unwille, wenn mit dem Wahren und Schönen Unfug getrieben wird.

Und mit welcher Innigkeit gab er ſich der Kunſt und der Natur hin! Wer dieſe liebt, wie kann der gefühllos ſein gegen Menſchen? Wahr iſt's, es iſt in ſeinen älteren Jahren eine Zeit

gekommen, wo er ſich immer mehr zurückzog, wo er nur ſich, ſeinen Lieblingsbeſchäftigungen und wenigen Auserwählten lebte. Allein finden wir das nicht auch bei weniger großen Männern, die eine Zeitlang leben, daß ſie Erfahrungen machen, die manches Gefühl abſtumpfen oder in die tiefſte Bruſt zurückdrängen, weil es oft verlacht, verkannt und verhöhnt wurde? „Wozu," ſchreibt er an Zelter, „der Aufwand von Tagen und Stunden perſönlich gegenwärtiger Wirkung? Ich will doch lieber in meiner ſtillen und unangefochtenen Wohnung ſo viel dictiren und copiren und drucken und liegen laſſen, damit es hinausgehe oder hinnen bleibe, damit Jeder verſchweigen könne, woher er's hat und denn doch das ganze Menſchenweſen ein Bischen aufgeſtutzt werde."

Keiner Begeiſterung, ſagen ſie, wäre er fähig geweſen? Ja, freilich fehlte ihm die Excentricität mancher Zeitgenoſſen. Sein Streben von Jugend auf war, jene Seelenruhe zu erlangen, die aus Harmonie des Geiſtes entſpringt. Doch haben ihm darum Stürme im Buſen nicht gemangelt, nicht enthuſiaſtiſche Aufwallungen, weil er es für unſchön, unzeitig oder auch für unnütz achtete, ſie zu äußern. Sein hoher Geiſt, je mehr er reifte, zeigte ſich ſtets erhaben über das arme Menſchenleben, wie der alte Epigrammatiker Zinkgreff ſagt:

Was unter den Wolken vom Berge zu ſehen,
Empfindet den Regen, den Hagel, das Wehen;
Was über den Wolken, das ruhet in Frieden.
Nur himmliſchen Herzen iſt Ruhe beſchieden.

Indeß iſt Jeder zu bedauern, der in ſeinen Werken keine Begeiſterung findet. — Und — „er ſchildert die Menſchen, wie ſie ſind," ſagen ſie. Er hätte ſich alſo nur im Stile der niederländiſchen Schule gehalten, und nicht vermocht ſeinen Werken einen idealen Inhalt zu geben?! Wo ſind denn die Geſtalten, die ſo ganz nach

der Natur copirt ſind, ohne veredelt und in die höchſten Gebiete der Phantaſie und Schönheit erhoben zu ſein? Iſt's etwa Egmont oder Taſſo? oder die beiden Leonoren? Hat er nicht in der Iphigenie das Ideal des Euripides übertroffen? War die Prinzeſſin Louiſe von Bourbon-Conti wirklich ſo, wie er ſie in der natürlichen Tochter geſchildert hat? Freilich iſt er bei ſeinen Schöpfungen, wie ich ſchon einmal erwähnt habe, einen eigenen Weg gegangen; er hat ſich nämlich den Gegenſtand aus der Wirklichkeit genommen und ihn dann mit ſeinem allgewaltigen Geiſte zum Ideale emporgetragen. Er hat ſich aber dabei die künſtleriſche Ruhe bewahrt, die ihren Gegenſtand möglichſt rein und abgerundet darzuſtellen ſucht, den Gefühlsſeligen aber wohl manchmal wie Marmorglätte mit Marmorkälte verbunden erſcheinen mag. Die Begeiſterung glühte nichtsdeſtoweniger wie ein ſtilles Feuer in ſeinem Buſen. Ohne Enthuſiasmus iſt Niemand ein Dichter. Leſen Sie, was Friedrich Richter, der wenig mit ihm übereinſtimmte, von ſeinem erſten Beſuche bei ihm meldet:

„Gleichwohl kam ich mit Scheu zu Goethe. Die Kalb und Jeder malte ihn ganz kalt für alle Menſchen und Sachen auf der Erde. Die Kalb ſagte: er bewundere Nichts mehr, nicht einmal ſich; jedes Wort ſei Eis, zumal gegen Fremde, die er ſelten vorlaſſe; er habe etwas Steifes, reichsſtädtiſch Stolzes; bloß Kunſtſachen wärmen noch ſeine Herzensnerven an; daher ich Knebel bat, mich vorher durch einen Mineralbrunnen zu petrificiren und zu inkruſtiren, damit ich mich ihm etwa im vortheilhaften Lichte einer — Statue zeigen könnte. — Die Kalb räth mir überall Kälte und Selbſtbewußtſein an. — Ich ging ohne Wärme, bloß aus Neugierde. Sein Haus frappirt; es iſt das einzige Weimars im italieniſchen Geſchmack, mit ſolchen Treppen — ein Pantheon voll Blüthen und Statuen; eine Kühle der Angſt preſſet die Bruſt. Endlich tritt der Gott her, kalt, einſylbig, ohne Accent. Sagt

Knebel: Die Franzoſen ziehen in Rom ein! — Hm! ſagt der Gott. — Seine Geſtalt iſt markig und feurig, ſein Auge ein Licht. — Aber endlich ſchürete ihn nicht bloß der Champagner, ſondern die Geſpräche über die Kunſt, Publicum ꝛc. ſofort an, und — man war bei Goethe. Er ſpricht nicht ſo blühend und ſtrömend, wie Herder, aber ſcharf, beſtimmt und ruhig. Zuletzt las er uns — d. h. ſpielte er uns (ſein Vorleſen iſt ein tieferes Donnern, vermiſcht mit dem leiſeſten Regengelispel; es giebt nichts Aehnliches) ein ungedrucktes, herrliches Gedicht vor, wodurch ſein Herz durch die Eiskruſte die Flammen trieb, ſo daß er dem enthuſiaſtiſchen Paul (mein Geſicht war es, aber meine Zunge nicht; wie ich denn nur von weitem auf einzelne Werke anſpielte, mehr der Unterhaltung und des Beleges wegen) die Hand drückte. Beim Abſchiede that er es wieder und hieß mich wiederkommen. Er hält ſeine dichteriſche Laufbahn für beſchloſſen. — Beim Himmel! wir wollen uns doch lieben!"

Ferner ſagen ſie, „er habe keine Religion gehabt", und weil er mit ſolcher Liebe griechiſche Göttergeſtalten und griechiſches Leben umfaßte, nennen ſie ihn einen Heiden. Goethe hat ſich auch ſelber ſo genannt — nicht ſowohl im Gegenſatz gegen die Frommen, die er hochachtete und wohl zu ſchätzen wußte, als vielmehr gegen die Frömmler, die ſchauſpielerartig ihre Frömmigkeit und Rechtgläubigkeit zur Schau ſtellten, auf den Buchſtaben kirchlicher Bekenntniſſe pochten und weil ſie jede anders geartete Perſönlichkeit als der Verdammniß anheimfallend bekehren wollten (durch welches unbeſonnene Streben ſich auch Lavater Goethe's Herz entfremdete), auch von Goethe eine ſolche Umwandlung ſeiner ganzen Weltanſchauung und ſeiner ganzen Beſtrebungen d. h. alſo ſeines eigenthümlichen menſchlichen und dichteriſchen Charakters forderten. Daß er, dieſem Charakter getreu, alle Kräfte aufbot, ſeine Individualität allſeitig auszubilden zu echter Humanität, daß in dieſer Treue der Selbſt-

bildung und des unabläſſigen Strebens nach Veredelung, das, äußere Stützen und Reize verſchmähend, nur das eigene Weſen aus ſich ſelber entwickeln wollte, die ſittliche Größe des Mannes und zugleich die Bedeutung des Dichters lag: das verkannten die „frommen Seelen". Der fromme, aber durch Kirchenformeln nicht engherzig gewordene Perthes verkannte es nicht. Verſucht's nur einmal — ſagte er — auf Goethe's Art euch zu bilden, und es wird euch ſauer genug werden! Bei einer ſo ſtark ausgeprägten Sinnlichkeit, wie ſie Goethe hatte, konnte es nicht fehlen, daß er in der aufbrauſenden Jugendzeit manchen Fehltritt beging, aber er hat auch ſchon früh den Kampf mit ſich ſelber begonnen und ohne die mancherlei Wirrniſſe ſeines Lebens und Kämpfe ſeines Herzens hätten wir nicht den lebenskundigen, allſeitigen Dichter bekommen. Seine Pietät, ſeine hohe Achtung vor allem Hiſtoriſch-Bedeutſamen (die ſich auch in ſeiner Anſicht von der Bibel ausſprach) iſt ein religiöſer Zug, und wenn ſchon nicht chriſtlich-confeſſionell, ſo doch gewiß nicht unchriſtlich ſein Lied von

Gott.

Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen
Ich glaub' ihn?
Wer empfinden,
Und ſich unterwinden
Zu ſagen: ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfaſſer,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, ſich ſelbſt?
Wölbt ſich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hier unten feſt?
Und ſteigen, freundlich blickend,
Ewige Sterne nicht hier auf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge Dir?

Und drängt nicht Alles
Nach Haupt und Herzen Dir,
Und webt im ewigen Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben Dir;
Erfüll' davon Dein Herz, so groß es ist,
Und wenn Du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie Du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles:
Nam' ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Einzelne Stellen aus den Werken eines Autors, namentlich aus Dramen herausgenommen, beweisen zwar nicht dessen Gesinnung, aber was ein Dichter erfahren und empfunden hat, das spricht er auch mit Wärme aus, darauf kommt er öfter zurück, und so sind Sammlungen wie die Shakespeare-Anthologie von Fr. Kreyßig oder die „Gedankenharmonie aus Goethe und Schiller" von Gottschall (Hamburg 1863, 2. Aufl.) immerhin charakteristisch. In den Lebens- und Weisheitssprüchen unserer beiden größten Dichter finden Sie eine solche Fülle von Anschauungen und Deutungen des göttlichen Lebens in Natur und Menschheit, einen solchen Kern sittlich-ernsten, auf das Höchste gerichteten Strebens — wobei es sehr interessant ist zu sehen, wie bei dem ruhigen, mehr zur Betrachtung als zum Handeln geneigten Goethe die Aussprüche über Gott und Welt, bei dem mehr praktisch bewegten Schiller die Aussprüche über Vaterland und Freiheit überwiegen —, daß ich die volle Ueberzeugung habe, es könne eine solche Anthologie auch auf das fromme Gemüth, das ja nie und nimmer sich vom Leben abschließen darf, die wohlthätigste Wirkung üben.

Es ist durchaus nicht meine Absicht, Goethe und Schiller zu specifisch-religiösen Charakteren stempeln oder die Ansicht aufstellen

zu wollen, daß in ihren Schriften Chriſtliches im kirchlichen Sinne geboten werde; ich möchte nur der Einſeitigkeit Derer entgegentreten, welche Goethe und Schiller als Feinde chriſtlichen Sinnes darſtellen. Eine unbefangene Würdigung Goethe's finden Sie in O. Vilmar: Zum Verſtändniſſe Goethe's, ferner in den ebenſo klaren und durchſichtigen als gehaltvollen Vier Denkreden auf Leſſing, Schiller, Goethe und Jean Paul (Gießen 1862) von Mor. Carriere.

Am meiſten betonen ſeine Widerſacher, daß er kein Politiker war. Wie konnte auch eine ſo gährende Zeit, wie die ſeinige war, einem Dichter, der nur Harmonie und himmliſche Ruhe ſuchte, gefallen? Uebrigens bleibt ſein Zurückziehen auf ſich ſelbſt in mancher Hinſicht ein Mangel, ein Flecken — aber wo im menſchlichen Leben wäre auch Licht ohne Schatten? Ich theile Ihnen mit, was Carlyle über Goethe ſagt.

Ueber Goethe's Bild in Fraſer's Magazin von Carlyle.

(Aus dem Engliſchen.)

„Leſer! Hier ſiehſt du das Bild von Johann Wolfgang „Goethe. So blickt und lebt jetzt in ſeinem 83ſten Jahre in „ſeinem kleinen freundlichen Kreiſe zu Weimar der aufgeklärteſte, „einflußreichſte Mann ſeiner Zeit. Leſer! In dieſem Kopfe hat „ſich die ganze Welt abgeſpiegelt, und zwar in ſolcher geiſtigen „Harmonie, wie nie wieder, ſeitdem unſer Shakeſpeare uns „verlaſſen; ſelbſt die Lumpenwelt, worin du mühſam kämpfſt und „wohl auch ſtrauchelſt, liegt verklärt darin und authentiſch offenbar.

„In dieſer unſerer verkehrten Zeit, wo die Menſchen ihre „alten Leitſterne verloren haben, Leuchtwürmern und Irrlichtern „nachlaufen und in der Welterſchütterung Alles in ein trübes Chaos „zuſammenſtürzt, Hohe niedrig und Niedrige hoch werden, und bald „hier ein König, dort ein Herzog auftaucht, ſich einen Augenblick

„ſchwebend erhält und ſich einbildet, er ſei der Herr und Herrſcher „von Allen, und doch nur die oberſte Schaumblaſe iſt, welche „ſchnell wieder platzt und ſich mit den wüſten Fluthen vermiſchen „muß — in dieſer jämmerlichen Zeit, ſage ich, wurden uns doch — „dem gütigen Himmel ſei Dank! — zwei große Männer zuge„ſandt. Der eine ſchläft jetzt in St. Helena einſam unter des „Weltmeers ewigem Wiegenliede, der andere freut ſich noch des „lieben Sonnenlichtes an den Ufern der Ilm. Groß war die „Rolle, die jedem zugetheilt war; groß die Gaben, die jeder em„pfangen; aber merke dir den Unterſchied: Bonaparte ſchritt „durch die ſturmbewegte Welt hin wie ein Alles verſchlingendes „Erdbeben, blitzend und donnernd und ein Reich über das andere „hinſtürzend; Goethe war wie ein ſanftes, ſtilles Licht, bei deſſen „Schimmer jeder Wuſt wieder als eine Schöpfung erſcheint. So „iſt denn auch Napoleon mit ſeinem Auſterlitz, ſeinem Waterloo „und Borodino hin und verſchwunden, der Lärm ſeiner Thaten iſt „verklungen, wie der Lärm einer Balgerei in der Schenke. Der „andere aber — er leuchtet noch immer mit unmittelbarem Lichte; „ſeine gottbegeiſterten Worte werden ewig in friſchen Herzen „wohnen und lebende und künftige Denker begeiſtern. In funfzig „Jahren wird, was er gedacht, zur Sprache der Tageblätter hin„abgedrungen ſein, und nach ſeinen Winken wird man Geſetze „machen; ja, dieſer Mann muß die Welt beherrſchen.

„Leſer! Dir ſelbſt, wer du auch ſeiſt, giebt er in dieſem „Augenblicke einen Rath, giebt dir das Geheimniß ſeiner poetiſchen „Alchymie preis, es heißt: Gedenke zu leben! Ja, dein Leben, „und wäreſt du einer der elendeſten Jammerſöhne der Erde, iſt „kein eitler Traum, ſondern eine ernſte Wirklichkeit. Es iſt dein, „es iſt Alles, womit du der Ewigkeit entgegen treten kannſt. „Wirke denn, wie er es gethan — wie ein Stern ohne „Haſt, doch ohne Raſt. — Lebe wohl.“

Leſen Sie das ſchöne Buch, das neuerdings ein Engländer Ch. Lewes*) über ihn geſchrieben, wie warm dieſer von Goethe's Leben und Werken ſpricht! Leſen Sie ſeines treuen Jüngers Eckermann's Geſpräche mit Goethe, um den großen Geiſt eben ſo hoch zu ehren, als innig zu lieben.

Jakob Grimm, der große deutſche Sprachforſcher, der den großen deutſchen Dichtern nun auch in's Ewige nachgefolgt iſt, hat ſich (in ſeiner Rede auf Schiller, 3ter Abdruck, Berlin 1860) auf eine eben ſo ſchöne als würdige Weiſe über die religiöſe Seite des Goethe'ſchen und Schiller'ſchen Genius ausgeſprochen. Aus Männern — ſo fragt er — deren Herz voll Liebe ſchlug, in denen jede Faſer zart und innig empfand, wie könnte gekommen ſein, das gottlos wäre?

Nun leben Sie wohl, liebe, theure Freundin, verſchließen Sie aber den Brief in Ihr Pult und das Geleſene in Ihr Herz, denn Sie werden ſchlechten Dank verdienen, wenn Sie damit vorgefaßte Meinungen bekämpfen wollten.

Vierundſechzigſter Brief.

Ei, wer hat Ihnen geſagt, liebe Freundin, daß nur Goethe ein Dichter ſei und ſeit ihm nichts Claſſiſches gedichtet worden ſei? Ich habe Ihnen nur darum angerathen, mit Goethe's Schriften anzufangen, weil ſie ihrer plaſtiſchen Schönheit wegen eine harmoniſche Bildung begründen und vor jeder Verirrung des guten Geſchmacks bewahren; denn wir finden in denſelben weder

*) Sprich Louis.

den weinerlichen Ton überſpannter Empfindlichkeit, der alle Herzen muthlos macht, noch jene unheilige Sprache, die da Tugend, Sittlichkeit und Gottesfurcht ausrotten will. Sind Sie ſo ganz eingeleſen in Goethe's Poeſie, dann werden Sie auch ſeine Milde, mit welcher er andere Dichter zu beurtheilen pflegte, erben und nicht, wie wir Deutſche oft pflegen, an jeder Blume mängeln und quängeln, die unſer Helikon erzeugte und täglich noch erzeugt. Denn es iſt ja erfolgt, was Goethe in ſeinem Vermächtniſſe prophezeite: „daß neue Sonnenaare fliegen und ein mildes Licht ſich ergießen werde, bei deſſen Wiederſchein die ſpätern Enkel werden ſehen lernen,

Um in prophetiſch höheren Geſchichten
Von Gott und Menſchheit Höh'res zu berichten."

Nicht abgeſchloſſen mit Goethe iſt die Poeſie der Deutſchen, vielmehr beginnt erſt mit ihm das zweite Blüthenalter derſelben, denn das erſte war der Minneſang, und vor Goethe fing es eben nur erſt an zu keimen. Nur wird es mir ſchwer, aus dem großen Chore die Beſten auszufinden, um ſie Ihnen zu nennen und zu empfehlen, weil des Guten ſo viel und redliches Beſtreben beinahe bei Allen vorhanden iſt. Soll ich Ihnen die allerliebſten Kinderlieder, wie ſie kein Volk und keine Zeit hat, die Kinderlieder und Märchen von Güll, Hey, Enslin, Hoffmann erwähnen? oder die neuen Minneſänger aus Schwaben, Uhland's Freunde oder Jünger: Guſtav Schwab, Guſtav Pfizer, Juſtinus Kerner, der trotz ſeiner Geiſterſeherei doch humoriſtiſch und immer liebenswürdig bleibt, und Ed. Mörike, der tiefe Gemüthlichkeit mit maßvoller Klarheit verbindet?*) oder die

*) Mörike's Gedichte ſind in einer vierten vermehrten Auflage, geziert mit einer Photographie des Dichters, 1867 bei Cotta erſchienen in einer ſchönen und billigen Octavausgabe.

Schleſier alle und die Preußen, die Sachſen und die Oeſtreicher? Ein Lied von Eichendorff, in welchem die romantiſche Schule einen ſchönen reinen Nachklang fand, ſchreibe ich Ihnen her, damit Sie ſehen, wie ſie luſtig klingen — unſre Lieder:

Der frohe Wandersmann.

Wem Gott will rechte Gunſt erweiſen,
Den ſchickt er in die weite Welt,
Dem will er ſeine Wunder weiſen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Die Trägen, die zu Hauſe liegen,
Erquicket nicht das Morgenroth,
Sie wiſſen nur vom Kinderwiegen,
Von Sorgen, Laſt und Noth und Brod.

Die Bächlein von den Bergen ſpringen,
Die Lerchen ſchwirren hoch vor Luſt,
Wie ſollt' ich nicht mit ihnen ſingen
Aus voller Kehl' und friſcher Bruſt?

Den lieben Gott laß ich nur walten;
Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld
Und Erd' und Himmel will erhalten,
Hat auch mein' Sach' auf's Beſt' beſtellt!

Noch eins vom Grafen Auersperg (Anaſtaſius Grün), das zwar ernſter klingt, doch nicht weinerlich, ſondern männlich zuſchreitend und lebensmuthig:

Die Einſamen.

Einſam ſtand ein grauer Felſen
Mitten in das Meer geſä't;
Faſt ſchon wollt' ich ihn beneiden,
Daß er einſam, feſt doch ſteht.

Einſam auf dem grauen Felſen
Grünt' ein Baum, gar ſtolz und kühn;
Faſt ſchien mir der Baum zu loben,
Daß er einſam, doch ſo grün.

Einſam kreiſt um Baum und Felſen
Eine Lerche leichtbeſchwingt;
Faſt wollt' ich ſie glücklich preiſen,
Daß ſie noch ſo fröhlich ſingt.

Aber Felſen, Baum und Lerche,
Jetzt beneid' ich euch nicht ſehr!
Denn es warf ein Stoß des Windes
Schnell den einzlen Baum in's Meer.

Müd' in's Waſſer ſank die Lerche,
Eh' die Schweſtern ſie erreicht;
Und die Fluthen unterwühlten
Selbſt den Fels, den einzlen, leicht!

Ach, da mußt' ich euer denken,
Dichter meines Vaterland's,
Die ihr einzeln, fern den Brüdern,
Wähnt zu pflücken euren Kranz.

Gegen Nord und Süd und Oſten
Steht ihr ſehnend hingewandt,
Ach, doch Alle mit dem Rücken
Gen das eigne Vaterland!

Einzle Felſen nur im Meere,
Einzle Bäume ſeid ihr nur,
Einzle Lerchen einſam ſingend
In dem öden Luftazur.

Trotz'ge Lerchen, rückt zuſammen!
Irre Lerchen, ſammelt euch!
Stolze Bäum', umrankt, umſchlinget
Euch in Zweig und Wurzeln reich!

Laßt uns ſein ein Wall von Felſen,
Der als Damm, gar ſtolz und feſt,
Von dem Meere der Gemeinheit
Sich nicht unterwühlen läßt!

Laßt uns ſein ein Wald von Bäumen,
Im Vereine doppelt grün;
Ueber den verſchlung'nen Wipfeln
Rauſcht der Sturm unmächtig hin!

Laßt uns ſein ein Chor von Lerchen,
O, dann klingt es doppelt ſchön,
Der Geſang von hundert Kehlen,
Wirbelnd in die Sonnenhöh'n!

Wie er ſie zuſammenruft, der wackre Harfner! Das klingt voller und kräftiger als was die Romantiker vor 50 Jahren geſungen, und hat auch Liebreiz und Anmuth rückſichtlich des Inhalts ſowohl, als der Sprache.

Die allgemeine Bildung, die zur Vollendung ihrer Form gelangte Sprache, die Leichtigkeit der Herausgabe im Druck haben auch die Frauen auf den Parnaß gerufen und manches ſchöne Talent iſt da offenbar worden. Aber auch manches verſchrobene Weſen hat ſich offenbart; ſo iſt Bettina Arnim, das einſt von herzinniger Liebe zu Goethe gequälte Kind, eine wahre Sibylle der romantiſchen Literatur geworden, mit ihrer Naivetät coquettirend, myſtiſch und prophetiſch und phantaſtiſch umherfahrend und doch nie in den reinen Aether der Poeſie eindringend. Sie wollte eine neue Naturreligion erfinden und die menſchliche Geſellſchaft umgeſtalten, damit die wahre „Natureinfalt" herausgebildet würde! Louiſe Mühlbach will in ihrer Poeſie die Wirren der Geſellſchaft löſen, liberale Staatsformen in's Leben rufen und ein neues ſittliches Zeitalter herbeiführen; aber ſie vergißt, daß wahre Sittlichkeit und wirkliche Verſöhnung der Lebens-

conflicte nur aus dem christlichen Gemüthe heraus lebendig sich entwickeln. Aller Duft und alle höhere Weihe muß aus der Poesie der Frauen schwinden, wenn religiöser Sinn und Glaube nicht in ihren Herzen lebt. So bleibt die Richtung der so geistreichen Gräfin Hahn-Hahn doch eine verkehrte, weil sie aus dem Widerspruche ihrer Weltauffassung mit der Bestimmung des Weibes nie herauskommt. Obwohl sie sich bekanntlich längst bekehrt hat und in den Schoß der katholischen Kirche aufgenommen ist; obwohl sie nun fromme Romane schreibt und darin recht eigentlich ihr Tagewerk erkennt: so kann doch ein solches in Extremen hin und her geworfenes Leben nichts Erquickliches hervorbringen. Wie wohlthuend spricht uns in den Romanen der Johanna Schopenhauer die weibliche Harmonie an und wie wenig ersetzt die neuere geistreich pikante Darstellung jene Klarheit und Wärme des Gemüths! Viel Gesinnungsvolles ist in den Gedichten des Fräulein Adelheid von Stolterfoth und der Freiin Anna Droste von Hülshof; letztere ist ein so tief-poetisches Gemüth voll ursprünglicher Kraft und Wahrheit, daß sie unter unseren besten neuen Poeten eine würdige Stelle behauptet. Leider hat sie mit einem gewissen aristokratischen Tic von Selbstgenügsamkeit sich oft sprachliche Härten, Freiheiten und Willkürlichkeiten erlaubt, welche den Genuß ihrer Gedichte wegen der sprachlichen Incorrectheit und der starren ungefügen Form verkümmern. Doch ich fahre nicht fort, viele Namen aufzuzählen, da ich überzeugt bin, Sie haben den leitenden Gedanken bei der Auswahl wohl gefaßt. Es bleibt immerhin merkwürdig, wie die weibliche Literatur in der letzteren Zeit einen so großen Aufschwung genommen hat. Der deutsche Geist bleibt doch der allseitigste auf der ganzen Erde. Wollen Sie erkennen, welcher Schärfe des Gedankens, welcher Tiefe in geistreicher Welt- und Menschenauffassung der weibliche Genius fähig ist, so lesen Sie: „Rahel. Ein Buch des An-

denkens für ihre Freunde. Herausgegeben von Varnhagen von Enſe." Die Rahel war ein eminent kritiſcher Geiſt, ihre Stärke beruhete mehr in der Negation, als im poſitiven Schaffen. Den inneren Frieden, das gemüthliche Gleichgewicht einer mit Gott und Welt verſöhnten Seele dürfen Sie bei ſolchen Geiſtern nicht ſuchen.

Nun ſollte ich Ihnen von den neueſten Erſcheinungen unſerer lyriſchen, epiſchen und dramatiſchen Literatur ſprechen. Aber ich müßte, um nur die Legion von Dichtern und Gedichten und Romanen und dramatiſchen Arbeiten zu nennen, allein noch ein ganzes Buch ſchreiben. Anſtatt einer bunten Reihe von Namen gebe ich Ihnen lieber einige Gedanken als leitende Geſichtspunkte, um ſich in dem Chaos der übermäßigen Production zurecht zu finden.

Was zuerſt die lyriſche Poeſie betrifft, ſo iſt dieſe bei keinem andern Volke ſo reich und mannichfaltig, als bei den Deutſchen; denn bei keinem andern Volke findet ſich der eigenthümliche Hang, in der Empfindung und Phantaſie, im Denken und Fühlen ſich ſo in das Innerſte des Subjects zu vertiefen und von der gegenſtändlichen (objectiven) Welt ſo abzuſehen, als bei dem deutſchen. Darum iſt die Stimmung des Deutſchen überwiegend lyriſch, darum iſt aber auch eine wahre Leidenſchaft da, das einzelne ſubjective Leben poetiſch zu verkörpern, das Innere des Gefühls nach außen hin erklingen zu laſſen. Das Lied iſt in Deutſchland eine Nationalleidenſchaft, darum aber auch ein Gemeingut geworden, wie in keinem andern Lande. Noch war keine Zeit der Noth ſo groß, daß uns das Lied, das tröſtende und erhebende, verſagt geweſen wäre; und immer noch flüchtete jeder edlere Sinn aus dem Drucke der Wirklichkeit in die Idealität. Dieſer Zug, das wirkliche Leben zu idealiſiren, hat ſogar die Volksgeſänge nach Ständen gegliedert; wir haben Soldaten-, Jäger-, Handwerksburſchen-, Studentenlieder. Wenn nun aber einerſeits die deutſche Lyrik an Tiefe und Innigkeit die Poeſie aller andern

Völker übertrifft, so ist doch auf der andern Seite nicht zu verkennen, daß eine Unzahl lyrischer Dichter unter uns aufgestanden ist, die besser gethan hätten, ihre Lyra an die Wand zu hängen oder fortzuwerfen. Es ist so viel Mittelmäßiges, so viel Unwahres und Halbwahres und Unnatürliches in unsere Poesie gekommen; unsere Almanache und Unterhaltungsblätter sind so überfüllt mit schlechten Erzeugnissen der dichterischen Muse, daß man ordentlich Furcht bekommt, Gedichte zu lesen. Mag immerhin Jeder, dem es gefällt, seine Wonne und seinen Schmerz austönen im leichtbeflügelten Worte, aber er behalte sein Eigenthümliches für sich und stelle sein kleines Leiden nicht als Weltschmerz hin. Diese stets das liebe Ich im Auge behaltende und vergötternde Richtung spricht sich auch vielfach in Karl Siebel's Gedichten aus (Leipzig, 1856), der in seinem „Glaubensbekenntniß" singt:

„Ich glaub' an mich und glaube an die Liebe."

Auch die „Blüthen der Nacht" von Amara George sind mit ihrem Schmerzgefühl nichts als Reflexion, die wohlgefällig diese mit der Phantasie ausgeschmückten Schattenbilder betrachtet, lediglich der Selbstbespiegelung willen. Doch bricht durch diesen willkürlich verdichteten Nebel das Natürliche oft unwillkürlich wie ein reiner Sonnenblick hervor.

Auch die ernsteren Töne religiöser Lyrik finden bei unserer Generation Anklang, wenn sie aus einem vollen Herzen kommen, das seine Gefühle sich nicht vom dogmatischen und dogmatisirenden Verstande zurecht schneiden läßt oder auf confessionelle Parteizwecke ausgeht. Mit vollem Rechte haben u. A. die „frommen Lieder" (1852) und „Gedichte" (1854), denen die „neuen frommen Lieder und Gedichte" folgten, von Julius Sturm (Pfarrer in Gera), ferner die lieblichen frischen „Palmblätter" und die Pfingstrosen (Stuttgart 1866, in 2ter Auflage) von K. Gerok (Prälat

und Oberhofprediger in Stuttgart) freundliche Aufnahme gefunden und ſchnell ſich folgende Auflagen erlebt, weil in ihnen das Bibliſche, Chriſtlich-Religiöſe zugleich das Reinmenſchliche iſt, das in fließender, ungezwungener, ſchöner Sprache ſich darſtellt. Daß Gerok auch ein Meiſter in weltlicher Lyrik iſt, können Sie aus ſeiner neueſten Gabe: „Blumen und Sterne“ (Stuttgart u. Leipzig, 1868 in erſter Auflage erſchienen) erſehen. Ihm iſt die Erde mehr als ein bloßes Jammerthal; ſein Dichterauge weiß das unendliche ſchöpferiſche Leben der Gottheit auch im natürlichen und creatürlichen Leben des Dieſſeits zu ſchauen und mit zartem poetiſchen Sinn, der überall auf inniger Empfindung ruht, erſchließt er dem Gemüthe das Schöne in Welt und Zeit, auf Flur und Feld.

Die Lyrik hat einen außerordentlichen Umfang, da ihr Gebiet ſchwer abzugrenzen iſt und epiſche und lyriſche Formen immer mehr verſchwimmen. Wenn man ſonſt geneigt war, den norddeutſchen Dichtern die überwiegende Reflexion vorzuwerfen und den ſüddeutſchen das vollere Gemüth zu vindiciren: ſo gilt dies mindeſtens nicht mehr für die neueren. So z. B. drängt ſich auch bei den öſtreichiſchen Dichtern mannichfach die erkältende Reflexion ein, die wohl Geiſt und Phantaſie zum Gedicht mitbringt, ohne den vollen Pulsſchlag der poetiſchen Empfindung zu gewinnen. Als Beiſpiel ſtelle ich Ihnen Graf Auersperg, unter dem Dichternamen Anaſtaſius Grün bekannt, auf. In wie mannichfaltigen zarten und bilderreichen Weiſen weiß dieſer Dichter ſeine Leiden und Freuden auszudrücken, wie iſt er ein wackerer Kämpfer für Freiheit und Recht, wie hat er ein Herz, nicht bloß für ſich, ſondern für die Welt! Aber merkwürdig, wir fühlen bei aller kunſtreichen Compoſition und allem Glanz der Bilder zuweilen das Gemachte, von gewiſſen politiſchen und ſocialen Gedanken äußerlich Bewegte, und ſelbſt die Form will ſich oft nicht abrunden, weil die Einheit der Empfindung fehlt. So kommen in J. N. Vogl viel lyriſche

Nachtſtücke und trübe, grauenhafte Romanzenſtoffe vor; ſo läßt Chriſtian Freiherr von Zedlitz ſich ſeine Eigenthümlichkeit häufig durch Nachahmung Heine'ſcher Anſchauungen und Formen verkümmern. Oder blicken wir auf einen rheinländiſchen Dichter. Ferdinand Freiligrath iſt ſicher nicht minder als Nikolaus Lenau ein volles dichteriſches Gemüth, aber er verfolgt einſeitig die Richtungen des ſocialen und politiſchen Lebens und verliert eben deshalb oft die Reinheit der Poeſie, welche ſich zu keinen Parteizwecken mißbrauchen läßt. In leichter, gefälliger Compoſition wohlklingender Verſe, in lebendiger Zeichnung von Landſchaften und Völkerſcenen, in blühender Phantaſie iſt Freiligrath einer der erſten unſerer Lyriker, wenn er auch oft im Haſchen nach dem Fremdartigen, das ſelbſt im Reim auch ſich vernehmlich machen ſoll, in das Gekünſtelte geräth. Sein langer Aufenthalt in England iſt unſerer Literatur vielfach zu Gute gekommen durch die trefflichen Ueberſetzungen engliſcher Gedichte, die uns Freiligrath liefert. Vor Kurzem erſchien auch (bei Cotta) ſeine ſehr gelungene Ueberſetzung des epiſchen, die Sagen der Odjibbeway-Indianer zuſammenfaſſenden Gedichts: the Song of Hiawatha von Longfellow, einem beliebten nordamerikaniſchen Dichter.

Zu den Dichtern, welche Nord und Süd im deutſchen Gemüth glücklich vereinen, gehört Emanuel Geibel, einer unſerer hervorragendſten Lyriker, in welchem ſich die eigenthümlichen Vorzüge, aber auch die Schwächen unſerer neueren Lyrik am eindringlichſten offenbaren, ſo daß man ihn als den Typus des gegenwärtigen Liedergeſanges nicht mit Unrecht hingeſtellt hat. Was die Heroen unſerer claſſiſchen Epoche, ein Leſſing, Herder, Goethe und Schiller an Biegſamkeit und Bildſamkeit, Formenfülle und Formenklarheit, Ton und Klang unſerer Mutterſprache kämpfend errungen haben, das wird ihren Nachkommen faſt mühelos geboten, ſie brauchen nur hineinzugreifen in die aufgeſpeicherten Schätze,

auszuwählen und geſchickt zu combiniren; ſie finden bereits eine Sprache, „die für ſie dichtet und denkt“. Anklänge an die genialen Vorgänger, an deren Motive und Wendungen, Formen und Bilder, Rhythmen und Versmaße ſind faſt unvermeidlich und die Gefahr liegt nahe, daß der Gedanke und das Gefühl ſich nicht von Innen heraus ſeine poetiſche Form bildet und ſchafft, ſondern daß Form und Melodie bereits vorhandener Gedichte den Impuls zu neuen ihnen nachgeſungenen geben, indem ſie im empfänglichen Gemüthe nachklingen. Dieſer Gefahr iſt auch E. Geibel nicht immer entgangen, ſo daß wir trotz des muſikaliſchen Wohllautes einer durchgebildeten Form nach dem erſten reizenden Eindruck des Gedichts bald eine gewiſſe Leere verſpüren, die auf den Mangel eines urſprünglichen poetiſchen Inhalts hinweiſt. Aber in nicht wenigen ſeiner Lieder und Gedichte empfinden wir doch zugleich mit dem ſüßeſten Zauber der Sprachmelodie auch das ſchöpferiſche Dichterleben in der ganzen Friſche und Fülle eines ungebrochenen Gemüths, das Gott und Welt rein in ſich aufgenommen, das Sinnliche mit dem Ueberſinnlichen verſöhnt und von modernem Weltſchmerz ſich ebenſo frei erhalten hat wie von moderner Frömmelei und Ziererei, von welcher ſich z. B. Oskar von Redwitz, deſſen berühmte „Amaranth“ Ihnen nicht unbekannt geblieben iſt, keineswegs frei erhalten hat. Uebrigens wäre es ungerecht, den vollen lyriſchen Bruſtton, der dieſem Dichter zu Gebote ſteht, nicht anerkennen zu wollen. Auch in den Liedern aus der Amaranth finden ſich werthvolle Perlen. Was aber bei Geibel ſo wohl thut, iſt dieſes, daß ſeine religiöſe Innigkeit und Wärme nie die „fromme Tendenz“ verſpüren läßt, daß bei ihm Gottſeligkeit und Weltſeligkeit in geſunder Weiſe ſich einen. Die „Juniuslieder“ waren bald nach ihrem Erſcheinen durch ganz Deutſchland verbreitet, und die „Gedichte“ dieſes liebenswürdigen Dichters wetteifern in der Zahl neuer Auflagen mit denen von Chamiſſo und Rückert, Uhland und A. Grün.

Soll die Lyrik nicht in phantaſtiſcher Selbſtgenügſamkeit und Formloſigkeit verſchwimmen, ſo muß ſie fort und fort ſich wieder am Natur- und Menſchenleben ſtärken, und es iſt ein erfreuliches Zeichen, daß die Liebe zu einem innigen Verkehr mit der Natur nicht ab-, ſondern zunimmt. Die „Alpenroſen", von ſchweizeriſchen Dichtern herausgegeben, ſind ſo friſch und roſig, daß ſie ihren Namen rechtfertigen. Auch K. Mayer hat unter ſeinen kleinen Naturliedern viel Schönes. Ueberhaupt iſt eine gewiſſe Richtung auf das Natürliche, naturfriſche Individuelle in der neueſten Lyrik nicht zu verkennen. So in den Gedichten J. G. Fiſcher's (Stuttgart, Cotta, 2. Aufl. Neue Gedichte ebendaſ. 1865), von denen ich wünſchte, daß Sie ihnen ein Plätzchen in Ihrer Bibliothek anwieſen. Fiſcher iſt eine gute, liebe Schwabennatur, durch und durch Gemüth, offen für Alles im Natur- und Menſchenleben, was ein edles Herz, das in den Wirren der Gegenwart ſeinen Glauben und ſeine Hoffnung ſich nicht rauben läßt, rühren und begeiſtern kann. Es gelingt ihm gleicherweis der naive Ton der Idylle wie der ſentimentale des Pathos, wie ſolches aus redlicher Theilnahme an den Kämpfen und Strebungen der Gegenwart ſich entwickelt.

Durch eigenthümliches poetiſches Ringen und Streben ausgezeichnet ſind die Gedichte von H. Lingg. In der Vorliebe für das Schauerliche, Düſtere, für die Nachtſeite des Lebens erinnert Lingg an Lenau, aber nicht zu ſeinem Vortheil, denn es fehlt ihm Lenau's tragiſcher Witz, tiefe durchſchlagende Naturſymbolik und auch Lenau's warmes Herz. Immerhin bleiben ſolche Naturbilder oder ſcharfgefaßte Zeichnungen des Menſchenlebens, wo das Gewaltige, Zerſtörende, Wilde und Dämoniſche vorwaltet, das, was dem Dichter am beſten gelingt. So in „Attila's Schwert":

Unter'm Eichbaum auf der Haide
Liegt ein Rieſenſchwert uralt,
Oft in ſeiner dunkeln Scheide
Zuckt es durch den Felſenſpalt.

Heimlich warten Gnom und Elfe
Wachſam bei dem großen Schatz;
Aber Eber nur und Wölfe
Wiſſen den gefeiten Platz.

Endlich finden's Hunnenkrieger,
Attila empfängt den Hort,
Und er ruft: Als Weltbeſieger
Grüßt mich hier ein Götterwort.

Spricht's und ſchwingt das Schwert der Ahnen
Wie zum Wurf nach Weſt empor,
Allen Hunnen und Alanen
Schien es wie ein Meteor.

Hoher Widerſchein am Himmel
Dehnt ſich wie Kometenglanz;
Durch die Luft ein Schlachtgetümmel
Hört der Kaiſer in Byzanz.

Hört's und ruft den Aſtrologen,
Der ihm nun, wie Alles ſchweigt,
Auf des Bospors dunkeln Wogen
Schwanke, blaſſe Sterne zeigt:

„Kaiſer, Gott und Götter ſchlafen,
Deine großen Feinde nah'n,
Miſche Gift und opfre Sklaven,
Thaten haſt du nie gethan."

Da iſt die mit einzelnen kühnen und grellen Pinſelſtrichen hingeworfene Zeichnung ganz am Platz. Wo es aber gilt, für

die Wiedergabe antiken Lebens auch die Klarheit und Fülle antiker Plaſtik zu gewinnen, oder Reiſebilder in Freiligrath'ſcher Helle und Gegenſtändlichkeit zu malen, oder volle lyriſche Klänge aus vollem, in ſich befriedigtem Gemüthe heraus erklingen zu laſſen: da ſehen wir bloß Anläufe, die ihr Ziel nicht erreichen — es iſt, als könnte der Dichter aus dem Nebel und Dämmerlicht ſeiner Subjectivität nicht heraus. Daß die Reflexion faſt überall ſich auch in die Empfindung miſcht, wird Ihnen bei aufmerkſamer Prüfung Lingg'ſcher Gedichte nicht entgehen. Ergreifend iſt das „Lied" der todtkranken Braut, obwohl auch hier die Redende ſelber ihren Schlummer und Kummer betrachtet und beſchreibt.

Immer leiſer wird mein Schlummer,
Und wie Schleier liegt mein Kummer,
Zitternd über mir.
Oft im Traume hör' ich dich
Rufen draus vor meiner Thür,
Niemand wacht und öffnet dir,
Ich erwach' und weine bitterlich.

Ja, ich werde ſterben müſſen,
Eine andre wirſt du küſſen,
Wenn ich bleich und kalt,
Eh' die Maienlüfte wehen,
Eh' die Droſſel ſingt im Wald;
Willſt du mich noch einmal ſehen,
Komm', o komme bald!

Was die dramatiſche Poeſie betrifft, ſo hat dieſe es nach Goethe und Schiller noch zu keinem neuen kräftigen Aufſchwung bringen können, obwohl einzelne ſehr gelungene und wahrhaft poetiſche Dramen erſchienen ſind. Das Drama feiert den thatkräftigen, handelnden Menſchen, es bedarf großer Charaktere, die, auf nationaler Grundlage ruhend und aus volksthümlichem Boden erwachſen, auch alsbald im Herzen des Volkes Anklang und Wiederhall finden

und verſtanden werden. Wohl haben uns Deutſchen nun die großen Tage der Gegenwart neben einem Waffenruhm ohne Gleichen eine wahrhaft brüderliche Einigung alle der einzelnen ſo lange entfremdeten Stämme gebracht. Aber vordem haben wir uns allerdings kaum als ein Volk fühlen und alſo auch keine nationale Wirkſamkeit im Ganzen und Großen entfalten können, und ſo hat uns denn auch das öffentliche thatenvolle Leben gefehlt, das den rechten Stoff und Hintergrund für das Drama zu bieten vermöchte. Was half es uns, wenn wir die Heldengeſtalten der Vorzeit, einen Friedrich Rothbart und Moritz von Sachſen oder den Arminius und die Nibelungenhelden ſogar heraufbeſchwuren — es blieben Bilder für die Phantaſie, welchen das Leben keine Wirklichkeit entgegenhält. Dem Leben des deutſchen Volkes fehlte bisher noch der hochgehende Rhythmus, der große Stil, den z. B. das engliſche Volksleben charakteriſirte. Auf ſeiner Studirſtube kann der Dichter die Welt nicht kennen lernen, und ſollen ſeine Stücke durchſchlagen, ſo müſſen ſie von der Kraft der ganzen Nation durchdrungen ſein. So war es bei Shakeſpeare. Weichheit der Empfindung und Gedankenreichthum hätten wir ſchon; doch das reicht im Drama nicht aus. Selbſt die Komik iſt nur dann eine wahre, wenn ſie im ganzen Volksgemüth wiedertönt, mit volksthümlicher Naturfriſche in's Leben tritt. Wir haben bis jetzt Wiener und Berliner „Witze" und andere Localpoſſen gehabt, aber kein deutſches Luſtſpiel. Einen herrlichen Anfang dazu hatte Leſſing gemacht in ſeiner Minna von Barnhelm, wie Leſſing überhaupt durch und durch ein Deutſcher war. An talentvollen Dichtern fehlte es uns auch im dramatiſchen Fache nicht; wenn ihnen nur die Bahn offen gehalten würde und die Theaterverwaltungen im nationalen Sinne wirkten!

Mit dem Roman iſt es der gleiche Fall, wie mit dem Drama;

er würde bisher noch ganz anders gediehen ſein, wenn wir überall in Deutſchland den Pulsſchlag eines großen öffentlichen Lebens hätten vornehmen können. Was dem deutſchen Dichter an lebendiger Charakteriſtik abgeht, erſetzt er durch Entwickelung von Gedanken und Empfindungen, durch feine Bemerkungen über Kunſt und allgemein menſchliche Verhältniſſe, und in dieſer Hinſicht haben die deutſchen Romane oft bedeutenderen Gehalt als die ausländiſchen. Aber ſie gefallen weniger und dringen weniger in die Maſſen, weil ſie zu viel geiſtige Arbeit verlangen, zu ausſchließlich für Gelehrte oder Künſtler oder die „vornehme Geſellſchaft" geſchrieben ſind, als für die Nation als ſolche. Seitdem Walter Scott in ächt genialer Weiſe gezeigt hat, eine ganze Zeitepoche, ein ganzes Volksleben in den Rahmen einer Erzählung zu faſſen, iſt der hiſtoriſche Roman zur größten Bedeutung gelangt, und der Stoff des Romans überhaupt iſt bedeutender geworden. In dem breiten Bette dieſer Kunſtform kreuzen ſich nun freilich alle möglichen Strebungen (Tendenzen); wir haben politiſche, ſociale, chriſtliche, Ritter-, Räuber-, Geiſter-, Schmutz- und Wolluſtromane, ſentimentale Liebesromane und weltſchmerzliche Zerriſſenheitsromane. Doch ſind die „empfindſamen" Romane ausgeſtorben und zum Theil in die Reiſebeſchreibungen übergegangen, die Räuber- und Spukromane nur noch in den kleinen Bibliotheken zu finden. Der Fortſchritt zum Beſſern iſt nicht zu verkennen, aber zu einer ſo vollendeten Form wie bei den Engländern werden wir es ſchwerlich bringen. Merkwürdig — zwei Romane, die ich zu dem Beſten zähle, was die deutſche Literatur aufzuweiſen hat, ſind unvollendet geblieben. Ich meine den „Geiſterſeher" unſers Schiller und den „Aufruhr in den Cevennen" von Ludwig Tieck. An letzterem Werk können Sie ſehen, wie der Dichter den hiſtoriſchen Stoff vergeiſtigen muß, wenn uns die gemeine Wirklichkeit der Thatſachen in einer neuen gleichſam erhöhten Wirklichkeit und Wahrheit erſcheinen

und mit dieſem urkräftigen poetiſchen Leben unſer Gemüth ergreifen ſoll. So hat es, um Ihnen ein neueres Werk zu nennen, H. König in „William's Dichten und Trachten" meiſterhaft verſtanden, das Leben des großen Shakeſpeare auf äſthetiſche Weiſe uns lebendig gegenwärtig zu machen. Viel weniger gelungen ſind König's „Klubiſten"; da iſt die Hiſtorie nicht verklärt im Aether der Poeſie, ſie iſt bloß nacherzählt, poetiſch ausgeſchmückt und erweitert, nicht zum zweiten Male erſchaffen in der Dichterſeele. Der ſcharf zergliedernde Verſtand und pſychologiſche Blick entſchädigt nicht für den poetiſchen Duft und die äſthetiſche Wirkung. Ich mache Sie aufmerkſam auf Immermann's „Münchhauſen" mit der ächt volksthümlichen, unübertrefflich gezeichneten Geſtalt des weſtfäliſchen Dorfſchulzen; es iſt viel Humor im ganzen Roman, wenn auch an frühere Muſter erinnernd.

Immermann's Münchhauſen iſt (wenn man nicht noch weiter auf Schiller's „Verbrecher aus verlorener Ehre" zurückgehen will) das Vorbild der Dorfgeſchichten geworden, welche das Idylliſche mit dem Romantiſchen verſchmelzend und zu dem ſchon ſehr abgenutzten Stoff, der für die Romane aus der Ariſtokratie des Geiſtes oder der Geburt entnommen ward, einen erfriſchenden Gegenſatz bildeten. Den größten Ruhm auf dieſem Gebiete hat B. Auerbach durch ſeine Schwarzwälder Dorfgeſchichten errungen, die ſeit 1843 erſchienen und zu denen er ſpäter noch manchen ſchönen Beitrag lieferte, ſo das Barfüßele (1856), ein liebliches romantiſches Idyll. Sein neueſter Roman führt den bedeutſamen Titel „Auf der Höhe" und zeigt in der That den beliebten Erzähler auf der Höhe ſeines Talentes. Allerdings fehlt es in dieſem Roman wie in den Dorfgeſchichten nicht an übertriebener Natürlichkeit und an jenem Hang zu ſentimentaler Reflexion, der uns mitten in der Freude über die ſo friſch dem Volke abgelauſchte Naivetät wieder plötzlich an den Berthold Auerbach

erinnert, welcher eine Amme wie im Lehrbuch pädagogiſche Regeln entwickeln oder gleich in ihrem erſten Zuſammentreffen mit der Gräfin Irma dieſer eine Sittenpredigt halten oder vom Gewächshauſe berichten läßt:

„Da iſt ein Haus, das iſt von Glas, darin wohnen die Blumen!“

Auch fehlt es nicht an inneren Widerſprüchen bei der Hauptheldin des Romans, der genannten Irma. Dennoch aber iſt nicht nur die Erzählung meiſterhaft fließend und klar, niemals langweilig oder trocken, es ſtellt ſich auch in den Figuren der Amme, ihres Mannes, ihrer Schwiegermutter, des Gemswirthes, der Zenza und ihrer Tochter u. ſ. w. gegenüber den verſchiedenen Charakteren des Hofkreiſes, im Leibarzt Günther und dem alten eigenartigen Grafen Eberhard, der den Grafen von ſich geworfen hat, ein ſo vollſtändiger Kreis des modernen ſocialen Lebens dar und Alles iſt in ſo ſcharfe wirkſame Schlaglichter geſtellt, daß man den ohnehin von manchen treffenden Gedanken getragenen Roman nicht ohne Genuß und Belehrung, namentlich nicht ohne geſchärften Blick für das glänzende Elend der gerühmten „modernen Bildung“ aus der Hand legen kann. Das Ganze durchweht ein friſcher Hauch ächter Poeſie. Leider hat ſich Auerbach manche Eigenmächtigkeiten gegen die deutſche Grammatik erlaubt, die wohl von der Mehrzahl der Leſer nicht beachtet werden, aber doch zu rügen ſind.

Jeremias Gotthelf iſt derber, natürlicher, eckiger als B. Auerbach, aber von eminenter Schärfe und Treue der Zeichnung des Dorflebens, mit dem er mehr verwachſen war als Auerbach, der ihn wieder im äſthetiſchen Schliff und feiner Abrundung übertrifft. Auch ſtört bei Jeremias Gotthelf uns oft der Pfarrer Bitzius (der eigentliche Name des Schriftſtellers) als Berner politiſcher und kirchlicher Parteimann, der mit ſeinen Dorfgeſchichten als Mittel zum Zweck agitirt und deßhalb auch oft in zu breite Rhe-

torik geräth. Aber Einzelnes ist wahrhaft genial in der Plastik, mit welcher die Gestalten ganz und voll hingestellt werden. Die größeren Erzählungen Uli der Knecht und Uli der Pächter sind auch in Deutschland gern gelesen worden. Unter den kleineren Bildern aus dem Volksleben der Schweiz empfehle ich Ihnen Elsi, die seltsame Magd, und das Erdbeer-Mareili. Die „Frau Pfarrerin" war Bitzius' letztes Werk und eins der besten.

Jetzt, wo die socialen Fragen so sehr alle Stände der Gesellschaft beschäftigen, wo die Ausgleichung zwischen Hohen und Niederen, Armen und Reichen, Gelehrten und Ungelehrten ein immer schwerer zu lösendes Problem wird und doch immer mehr auf seine Lösung drängt, nimmt auch vorzugsweise der Roman, eine sociale Färbung an. Eine ganz eigene Form des socialen Romans hat Gutzkow in seinem großartig angelegten Werke: „Die Ritter vom Geiste" genommen, worin statt einzelner Personen ganze Stände handelnd auftreten und die ganze Gesellschaft in ihren Hauptelementen zur Darstellung kommt. Es sind einzelne Partieen mit liebevollster Sorgfalt gezeichnet, aber das Ganze ermüdet durch seine weitschichtige Gruppirung und läßt häufig genug merken, daß es der Dichter gewissen socialen Ideen zu Liebe hat machen wollen. In der neuen (vierten) Auflage hat der Verfasser gekürzt und der ganze Roman hat dadurch sehr gewonnen. Welche merkwürdige Productivität übrigens Gutzkow besitzt, zeigt sein neuer Roman: „Der Zauberer von Rom", der wie die „Ritter vom Geist" gleichfalls 9 Bände umfaßt und an lebenswarmer Darstellung seinen Vorgänger übertrifft. Interessante Schilderungen katholischen Lebens und Strebens gegenüber dem protestantischen Geiste der Gegenwart! In den „Rittern" ist der Schauplatz der Handlung in den protestantischen Norden, im „Zauberer von Rom" überwiegend in den katholischen Süden verlegt; es sind die beiden Seiten unserer geschichtlichen Entwickelung zur Dar-

ſtellung gekommen, deren Gegenſatz noch immer fortdauert und nur zum Heil unſeres Volkes verſöhnt und ausgeglichen werden kann, wenn ein Papſt der Zukunft Humanität und Liebe auf ſeine Fahne ſchreibt. Dieſe Perſpective verleiht dem Romane, von welchem bereits die dritte Auflage erſchienen iſt, ein erhöhtes Intereſſe. In demſelben Gegenſatz, jedoch auf die erſten Zeiten der Reformation zurückgehend, führt uns der neueſte Roman dieſes fruchtbaren Autors, „Hohenſchwangau" betitelt, worin die immer gewagte und bedenkliche Verſchmelzung des Geſchichtlichen mit der freien Dichtung nicht ohne Glück verſucht worden iſt. Auf ſorgfältigen Einzelſtudien beruhend, giebt dieſer Roman ſehr lebendige Gemälde deutſcher Sitte, insbeſondere der Kernhaftigkeit des Bürgerthums. Wir treten da gleichſam an die Wurzel des Baumes, der im Streben und Ringen der Gegenwart ſo vielverzweigt und knorrig erſcheint. Ein leichterer Fluß der Erzählung und einfacherer Periodenbau würde dieſem Romane noch manche Leſer gewonnen haben, denen die Lectüre, namentlich der beiden erſten Bände, zu mühſam vorkommt.

Wie Gutzkow in ſeinen Romanen die idealiſtiſchen Strebungen der Gegenwart zum Vorwurf nahm, ſo gab Guſtav Freytag in ſeinem Roman: „Soll und Haben" dem Realismus der Zeit einen prägnanten Ausdruck. Gleich den engliſchen Novelliſten, welche darum ſo anziehende lebendige Geſtalten zeichnen, weil ſie nicht aus dem Studirzimmer heraus phantaſiren, ſondern in's volle Leben ihrer Umgebung hineingreifen, that auch Freytag einen glücklichen Griff, indem er den Leſer an die Fäſſer und Waarenballen, in die Rechnungsſtube hinan- und hineinführte, einen Kaufmannslehrling zum Helden wählte, ihn aber auch in eine adelige Familie brachte und durch den Gegenſatz ſolider bürgerlicher Exiſtenz und Arbeit mit anſpruchsvoller adeliger Exiſtenz ohne Arbeit auf den Kern und Schwerpunkt des geſellſchaftlichen Lebens unſerer

Zeit hinwies, die in der Arbeit den Adel findet und vom Adel verlangt, daß er an der Arbeit Theil nehme. Wenn Goethe für seinen Wilhelm Meister den Abschluß der Bildung nur in aristokratischer Gesellschaft finden zu können meinte, so ist im Freytag'schen Roman die bürgerliche Gesellschaft als die ächte und wahre Bildungsstätte zu Ehren gebracht, und wenn Goethe seinem Meister doch nicht die Abrundung englischer und französischer Romane zu geben vermochte, wenn er noch lange theoretische Excurse (z. B. über den Shakespeare'schen Hamlet) einflocht und künstliche Maschinerieen in Bewegung setzte (z. B. den Thurm und die geheime Gesellschaft): so wurde in Soll und Haben einmal aus der gewöhnlichen Alltagswelt das Poetische hervorgearbeitet, nichts aus der Vogelperspective angeschauet, mit den allereinfachsten Mitteln operirt, Alles in leichtübersichtlichen Zusammenhang gestellt. Diese realistische Fülle und Gesundheit war es, welche dem Freytag'schen Roman einen so großen Erfolg verschaffte — trotz mancher trockenen und ungleichen Partieen und dem Mangel an Leidenschaft und jener Innigkeit, welche Goethe's Schilderungen der Liebesverhältnisse mit einem so feinen poetischen Dufte umgiebt.

Auf „Soll und Haben" ließ Freytag die „Verlorene Handschrift" folgen und auch dieser Roman hat uns frische, mitunter photographisch-treu nach dem Leben gezeichnete Bilder und Scenen gebracht. Bildeten in Soll und Haben die Handels- und Erwerbsinteressen den Mittelpunkt, so sind im Nachfolger wissenschaftliche Interessen zur Achse gemacht, um die sich das Ganze dreht. Der geistige Erwerb neben dem materiellen: das ist die andere hochwichtige und wesentliche Seite der Arbeit des deutschen Volkes und diese Arbeit deutschen Gelehrten- und Lehrerthums ist nicht nur die für unser Volk besonders charakteristische Seite, sondern auch die, welche seine Arbeit über die aller anderen Culturvölker erhebt. Darum wäre allerdings zu wünschen gewesen, daß nicht

ein Stück vergilbten Papieres — mochte es für die Alterthumskunde und Culturgeſchichte auch noch ſo wichtig ſein — den Mittelpunkt des Strebens einer ſo edlen und tüchtigen Natur wie die des Prof. Werner iſt, gebildet hätte, vielmehr der Schwerpunkt in die dem Leben der Gegenwart zugewandte Forſchung gelegt worden wäre. Dennoch iſt dieſe Treue im Kleinſten, dieſes raſtloſe, aufopfernde, Alles an die Forſchung ſetzende deutſche Gelehrtenleben, wenn es ſich auch nicht ſelten in's Kleinliche verirrt, eben derſelbe uns Deutſche charakteriſirende Idealismus, ohne den wir als Culturvolk nicht wären, was wir ſind. Steckt doch auch im Hutmacher Hummel trotz ſeines Polterns und ſeiner Schrullen der ehrenfeſte tüchtige deutſche Handwerker. Haupt- und Nebenfiguren des Romanes ſind gut gezeichnet, beſonders werden Sie der kerngeſunden naiven Ilſe ſich freuen, freilich auch den Wunſch nicht unterdrücken, daß es dem Dichter gefallen haben möchte, ſtatt den Profeſſor und ſeine Frau fortwährend *nach Außen* hin in Conflict zu bringen, noch mehr das geiſtige Ineinanderleben, das wechſelſeitige Geben und Nehmen dieſer beiden Kernmenſchen darzuſtellen und auszuführen. Was die Darſtellung des Fürſten und Hofkreiſes betrifft, ſo merkt man zu ſehr das Streben, den Hofadel und die Ariſtokratie dem Bürgerthum gegenüber in Schatten zu ſtellen.

Die „bürgerliche Geſellſchaft" iſt auch das Grundthema der Schriften von W. H. *Riehl*, der die bei uns Deutſchen noch gar nicht ſo häufige Gabe beſitzt, auch rein theoretiſche Unterſuchungen in klarer und ſcharfbegrenzter äſthetiſch-correcter Form darzuſtellen. In ſeinen Schriften zeigt ſich eine eigenthümliche Miſchung von Realismus, der darauf ausgeht, die Wirklichkeit des Menſchenlebens nach ihrer Nothwendigkeit und Geſetzmäßigkeit zu erfaſſen, und von Idealismus, dem das Wirkliche nicht genügt und der es deßhalb zu verklären ſucht. In ſeinem trefflichen Buche *über die Familie* ſchildert er uns in der Sitte des Hauſes

mit ſo viel Lebenswahrheit als ſittlicher Energie die Grundlagen des geſammten religiöſen, ſocialen, politiſchen Lebens; in ſcharfen Schlaglichtern wird dem, was iſt, das, was ſein ſollte, gegenübergeſtellt, eine gewiſſe romantiſche Schwärmerei für das Alte, Vergangene, das ſo nicht mehr wiederkehren kann, geht Hand in Hand mit dem durchdringendſten Blick für die Lebensbeziehungen und Lebensbedingungen der Gegenwart. Seine culturgeſchichtlichen Novellen zeichnen ſich aus durch edle, einfache, man möchte ſagen nüchterne Schreibart (die freilich auch den romantiſchen Hang, den alten Chronikenſtil nachzuahmen, durchblicken läßt) und durch treue ganz dem Gegenſtande ſich hingebende Darſtellung; ſie wollen charakteriſtiſche Momente des Culturlebens zur Anſchauung bringen, und die prägnante Kürze, mit der ſie es zeichnen, bildet ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die bändereichen, übermäßig ausgeſponnenen Romane und insbeſondere gegen die ſubjective Willkür, mit welcher Louiſe Mühlbach die Geſchichte romanhaft zuſtutzt und aufputzt. Statt ſolcher ſogenannter hiſtoriſcher Romane leſen Sie lieber gute Biographieen und geſchichtliche Werke.

Einen ſehr ehrenwerthen Rang unter den neueſten Schriftſtellerinnen hat ſich durch ihre kleinen anſpruchsloſen Erzählungen Ottilie Wildermuth erworben. Sie erzählt ganz einfach und harmlos, aus dem beſchränkten Kreiſe ihrer ſchwäbiſchen Heimath hauptſächlich ihre Lebensbilder entnehmend, aber wie wohl und behaglich wird es uns in dieſem Kreiſe, welche Fülle von geſunder Lebensanſchauung und Menſchenkenntniß, von Mutterwitz und froher Laune eröffnet ſich uns, wie treu ſind die ehrwürdigen Pfarrer und Helfer, die Mütter und Töchter, die Dorfkinder und Mägde dargeſtellt, als ſtänden ſie leibhaftig vor unſeren Augen! Die köſtlichen „Bilder und Geſchichten aus dem ſchwäbiſchen Leben“ werden Sie wohl ſchon geleſen haben.

Nun noch einige Worte von den Erzählungen in gebundener Rede. Es ist das eine erfreuliche Erscheinung in der neuesten poetischen Literatur, daß dem in's Maßlose sich ausbreitenden lyrischen Drange gegenüber sich mehr und mehr die epische Poesie wieder erhebt, und zwar besonders auf dem Felde der Erzählung wieder den Vers zu Ehren bringt, der durch die bequemere Prosa fast ganz verdrängt zu sein schien. Sehr erfrischend und anregend hat das Nibelungenlied (trefflich in's Neuhochdeutsche übersetzt von K. Simrock) sammt den deutschen Volksbüchern (herausgegeben von O. Marbach in freier Bearbeitung) gewirkt. Als Goethe sich über die Romantiker in Deutschland und Frankreich einst ärgerte, sagte er zu Eckermann: Das Classische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen classisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist romantisch, nicht weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist classisch, nicht weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist.

Diese gesunde Poesie stellt sich denn immer mehr bei unsern Epikern heraus. An ihrer Spitze steht Anastasius Grün mit seinem „letzten Ritter", Scenen aus dem Leben des guten Kaisers Max, des ritterlichen Helden auf dem Kaiserthrone, der trefflich in seiner Biederkeit wie in seinen Abenteuern gezeichnet ist. Eins der anmuthigsten Kinder deutscher Epik ist „das Waldfräulein" von Zedlitz, da ist auch Romantik, aber frische und gesunde.

Von Liebe singt dies Lied, von jener ächten,
Wie in die Menschenbrust Natur sie legte,
Waldeinsamkeit sie pflegte;
Wie sie erwuchs im lichten Blumenkleide,
Bis sie allmächtig ward in Freud' und Leide,
Zu Lust und Qual dem Herzen, das sie hegte.

Ein einfach Lied: dem Strauße wilder Blumen
Vergleichbar, wie im Wald, im Feld, auf Höhen
Sie durch einander ſtehen,
An Farb' und Duft und an Geſtalt verſchieden,
Bald mehr, bald minder, wie Natur beſchieden;
Doch giftig Kraut iſt nicht dabei zu finden.

Daſſelbe läßt ſich von Robert Waldmüller's*) 1860 erſchienenen Dorf-Idyllen ſagen. Durchaus frei von allen romantiſchen Anklängen und Reminiscenzen hält ſich Ed. Mörike's liebliches „Idyll vom Bodenſee" (Stuttgart 1856, 2te Aufl.). Iſt auch der Fiſcher Martin mit ſeinem überlegenen Verſtande, ſeiner Luſt an derben Späßen, ſeiner ſtark ſatyriſchen Ader mehr ein verneinender als bejahender Geiſt und ſomit eine etwas bedenkliche Perſönlichkeit für die Idylle, ſo fehlt doch dieſer die anmuthige Liebesepiſode nicht, welche (freilich nur locker mit der Geſchichte des Fiſchers zuſammenhängend) durch den Contraſt ſich nur um ſo ſchöner hervorhebt. Das in wohlgebauten kräftigen Hexametern geſchriebene Gedicht macht einen wohlthuenden Eindruck. Localität und Menſchen ſind mit hoher Meiſterſchaft gezeichnet, und dieſe treffliche Darſtellung giebt Zeugniß von der feinſten Beobachtung des Volkslebens.

Auch Paul Heyſe's „Braut von Cypern" hat ſo viel Friſches und Zartes, daß ich Ihnen das kleine Gedicht, falls Sie es noch nicht in Ihrem Bücherſchranke haben ſollten, beſtens empfehle. Kinkel's „Otto der Schütz" wird Ihnen ſchon aus dem Morgenblatte, das früher einige der gelungenſten Partieen des vortrefflichen Gedichtes mittheilte, bekannt ſein. Dieſe „rheiniſche Geſchichte", worein der Dichter manche eigene Erlebniſſe und Anſchauungen glücklich verwebt und die er in der vollen Begeiſterung

*) „Waldmüller" iſt Schriftſtellername; der eigentliche Name Düboc.

ſeiner eigenen Minnezeit gedichtet hat, ſpiegelt die ganze ſonnige Heiterkeit und Luſt des Lebens am Rhein; ihr Held Otto, Sohn des Landgrafen Heinrich von Thüringen, flieht aus dem elterlichen Hauſe, da man ihn zum Mönch beſtimmt hat, kommt an den Rhein, gewinnt als Fremdling an einem Schützenfeſte den erſten Preis; ſeine Geſchicklichkeit wie ſeine edle Erſcheinung gewinnt ihm zugleich die Gunſt des Grafen Dietrich von Cleve, deſſen ſchöne Tochter Elsbeth ſchon im Moment, da Otto den Schützenpreis empfing, ihm ihr Herz zugewandt hatte. Auch auf Otto hatte die liebliche Grafentochter den tiefſten Eindruck gemacht; mit unwiderſtehlicher Gewalt zieht's ihn in ihre Nähe, er bietet dem Grafen ſeine Dienſte an und kommt ſo an den Clever Hof, wo er durch ſeinen friſchen, jugendlichen Frohmuth wie durch ſeine Sangesgabe die Gunſt aller Damen gewinnt, aber auch manchen Neid und manche Gefahr zu beſtehen hat. Die beiden Liebenden dürfen ſich längere Zeit weder ſehen noch ſprechen; endlich auf einer Jagd, wo der ritterliche Otto ſeine geliebte Elsbeth aus Todesgefahr rettet, wird durch einen Kuß der Bund der Liebenden beſiegelt, obwohl der gräfliche Dienſtmann ſeinen wahren Stand nur einem treuen Freunde, dem alten Förſter, mitgetheilt hat. Ein Geſandter des Landgrafen Heinrich von Thüringen erſcheint am Clever Hofe, um nach Otto zu forſchen, da deſſen älterer Bruder, dem die Krone beſtimmt war, geſtorben iſt. Otto, der Abſichten des Kundſchafters unkundig, flieht, wird aber eingeholt und mit der freudigſten Kundſchaft überraſcht. Die zarte, ſittige Elsbeth reicht ihm die Hand, und mit ihrer Vermählung wird auch die Vereinigung der deutſchen Lande vom Rhein bis zur Elbe gefeiert.

Dies iſt im Kurzen der Inhalt dieſer hochpoetiſchen Erzählung, die, wie ihr Held ein ächter Minneſänger, auch ſelbſt ein ächter Minneſang iſt mit der ganzen Sinnlichkeit, Geſundheit

und Kraft, wie mit der Anmuth und Innigkeit jener mittelalterigen Dichtungen ausgestattet.

Ein ebenbürtiges Seitenstück zu Otto der Schütz ist „Jung-Friedel, der Spielmann", von August Becker, einem Elsässer, der uns ganz in das Leben seiner Heimath, des Oberrheins, zu versetzen weiß. Dies höchst gelungene, lebensfrische, lyrisch-epische Gedicht malt uns in blühenden Farben ein gut Stück Volksleben aus dem 16. Jahrhundert, indem es zum Helden einen jener fahrenden Spielleute hat, die, von der Kirchengemeinschaft ausgeschlossen, von der Zunft der Meistersänger und Hofsänger nicht anerkannt, gerade dadurch genöthigt wurden, sich unmittelbar an die Natur und das Volksgemüth zu wenden, und so recht eigentlich die Träger des Volksliedes wurden. Nur so ein Bänkelsänger, der in der Waldeinsamkeit des Schwarzwaldes wie in den Mauern der stolzen Reichsstadt, im kriegerischen Getümmel des Lagers wie in der Arbeitsstube des fleißigen Handwerkers zu Hause ist, kennt die geheimen Pulsschläge nationalen Lebens; in seiner Dichterseele spiegeln sich alle die mannigfaltigen Gestalten und brechen sich alle die hellen Lichter „zum harmonischen Spiel"; aber Er selber ist dabei der Held, der fort und fort unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt: die Zauberfiedel, die ihm Frau Holle, die Naturgöttin, versprochen hat, kann er nur gewinnen, indem er sich über die Natur erhebt, durch die Liebe sein natürliches Selbst veredelt und seine Seele läutert.

„Die Liebe ist die Läuterung der Seele —
Wer nicht geliebet, hat nur halb gelebt."

Fünfundſechzigſter Brief.

Von der Schauſpielkunſt, liebes Fräulein, habe ich Ihnen noch Etwas zu ſagen, es iſt ja diejenige, die unter allen ihren Schweſtern die meiſten Verehrer hat; alle Arten von Menſchen, auch ſolche, die kein Fünkchen von Kunſtſinn, keine Ahnung von Poeſie haben, beſuchen das Theater. Freilich iſt dieſe Anſtalt zu einer allgemeinen, alltäglichen Unterhaltung herabgeſunken; allein da im Spiele, wie Schiller ſagt, den Menſchen am leichteſten beizukommen iſt, da auf der Bühne, ſelbſt in ihrem jetzigen Zuſtande häufiger Entweihung, wenigſtens vorübergehend einiges poetiſche Leben geweckt wird, ſo ſollten Dichter und alle Künſtler, beſonders Baumeiſter, Maler und Muſiker, dahin arbeiten, ſo viel Poeſie als möglich auf die Bretter zu bringen. Schöne, würdige, akuſtiſch gebaute Schauſpielhäuſer mit bequemen, anſtändigen Sitzen für das Publicum, gute Decorationen und ein tüchtiges Orcheſter werden das nicht wenig fördern.

Das Meiſte aber zur Erhöhung des Theatergenuſſes wird der Dichter beitragen müſſen, und hier ſtoßen wir gleich auf eine nothwendige Trennung der dramatiſchen Gattungen. Die Schauſpiele ſind entweder ſchon durch die Form poetiſch vollendet, ſo daß ſie auch durch's bloße Leſen den höchſten Genuß gewähren, wie z. B. die griechiſchen, die von Shakeſpeare, Calderon, Goethe, Schiller, Leſſing; oder es ſind nur Darſtellungen, die dem Schauſpieler einen Text an die Hand geben, um poetiſches Leben zu entwickeln. Man könnte die letzteren proſaiſche Dramen nennen, wenn ſie auch in Verſen geſchrieben ſind. So haben die Raupach'ſchen Schauſpiele, obſchon (namentlich in den Hohenſtaufen) ein bedeutender poetiſcher Kern darin ſteckt, doch hauptſächlich als Bühnenſtücke gewirkt, d. h. ſie ſind den Bedürfniſſen

ſceniſcher Darſtellung durchaus angemeſſen, den Schauſpielern mundrecht, auf den Effect berechnet, aber in der poetiſchen Form tritt viel Handwerksmäßiges hervor. Raupach hat das Wort Goethe's wohl berechnet: „Wer eigentlich für die Bühne arbeiten will," ſagt er, „ſtudire die Bühne, Wirkung der Fernmalerei, der Lichter, Schminke, Glanzleinwand und Flitter, laſſe die Natur an ihrem Orte und bedenke ja fleißig, nichts anzulegen, als was ſich auf Bretern, zwiſchen Latten, Pappendeckel und Leinwand, durch Puppen vor Kindern ausführen läßt."

Solch ein proſaiſches Bühnenſtück wird mehr wirken und mehr Poetiſches entwickeln, als manches im ſchönſten Stil geſchriebene Trauerſpiel, deſſen Declamation Schauſpieler und Publicum oft peinlich bis in die Stunden der Mitternacht langweilt.

Was die Schauſpieler betrifft, ſo wird nur derjenige in beiden Gattungen glücklich ſein, der ſelbſt poetiſches Leben in ſich fühlt; dieſer wird, wo Poeſie vorhanden, ſie durch ſein Spiel nicht wegwiſchen, und wo ſie nicht vorhanden, ſie hineinzulegen verſtehen.

Es beſteht aber die Schauſpielkunſt eigentlich aus Declamation und Mimik. Der Declamation wieder liegt Recitation zu Grunde. „Recitation aber (ich laſſe nochmals Goethe ſprechen) iſt ein ſolcher Vortrag, der ohne leidenſchaftliche Tonerhebung, doch auch nicht ganz ohne Tonveränderung, zwiſchen der kalten, ruhigen und der höchſt aufgeregten Sprache in der Mitte liegt." Es iſt alſo das eigentliche Leſen, welches zunächſt die eigentlichen Schauſpielerſchulen zu pflegen hätten. Denn wer nicht gut leſen kann, wird nimmer gut declamiren. Man denke ſich die Kunſt ſo mancher Schauſpieler auf Provinzialbühnen, die oft nicht einmal logiſch richtig leſen können.

Declamation iſt dann geſteigerte Recitation. Der Declama-

tor muß ſeinen angeborenen Charakter verlaſſen, ſein Naturell verläugnen und ſich ganz in die Lage und Stimmung Desjenigen verſetzen, deſſen Stelle er vertritt. Die Worte müſſen mit Energie und dem lebendigſten Ausdrucke hervorgebracht werden, ſo daß er jede leidenſchaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden ſcheint.

Die Mimik iſt das Geberdenſpiel, die Stellung und Bewegung des Körpers. Treffliche Regeln giebt auch hier Goethe in ſeiner Schauſpielkunſt. Da räth er denn zu bemerken, daß man nicht allein die Natur nachahmen, ſondern ſie auch idealiſtiſch vorſtellen ſolle und alſo in der Darſtellung das Wahre mit dem Schönen zu vereinigen habe. Jeder Theil des Körpers ſtehe daher ganz in der Gewalt des Schauſpielers, ſo daß er jedes Glied, gemäß dem zu erzielenden Ausdrucke, frei, harmoniſch und mit Grazie gebrauchen könne. Es ſind alſo die Fehler der Steifheit, Eckigkeit, Geziertheit und des Malens mit den Händen, wodurch man den ausgedrückten Gegenſtand näher bezeichnen will, zu vermeiden. Das Letztere geſchieht auf eine unſchöne Weiſe, wenn man etwa die Theile des Körpers, von denen man ſpricht, mit der Hand bezeichnet. Es wäre z. B. ein Fehler des Schauſpielers, in der Stelle der Braut von Meſſina, wo Don Manuel zu ſeinem Chore ſagt: „Ueber der Achſel heft' ihm eine gold'ne Cicade!" mit der Hand ſeine Achſel zu berühren.

Ueber das Geberdenſpiel giebt Goethe folgende Regel: Man ſtelle ſich vor einen Spiegel und ſpreche Dasjenige, was man zu declamiren hat, nur leiſe oder vielmehr gar nicht, ſondern denke ſich nur die Worte. Dadurch wird gewonnen, daß man von der Declamation nicht hingeriſſen wird, ſondern jede falſche Bewegung, welche das Gedachte oder leiſe Geſagte nicht ausdrückt, leicht bemerken, ſowie auch die ſchönen und richtigen Geberden auswählen und dem ganzen Geberdenſpiele eine dem Sinne

der Worte entſprechende Bewegung als Gepräge der Kunſt aufdrücken kann. Dabei muß aber vorausgeſetzt werden, daß der Schauſpieler den Charakter und die ganze Lage des Vorſtellenden ſich völlig eigen mache, und daß ſeine Einbildungskraft den Stoff recht verarbeite; denn ohne dieſe Vorbereitung wird er weder richtig zu declamiren noch zu handeln im Stande ſein.

Trefflich iſt die Anweiſung, die Shakeſpeare's Hamlet ſeinen Schauſpielern giebt:

Hamlet und einige Schauſpieler (treten auf).

Hamlet. „Seid ſo gut und haltet die Rede, wie ich ſie euch vorſagte, leicht von der Zunge weg; aber wenn ihr den Mund ſo voll nehmt, wie viele unſerer Schauſpieler, ſo möchte ich meine Verſe eben ſo gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, ſo — ſondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich ſagen mag, Wirbelwind eurer Leidenſchaft müßt ihr euch eine Mäßigung zu eigen machen, die ihr Geſchmeidigkeit giebt. O es ärgert mich in der Seele, wenn ſolch ein handfeſter, haarbuſchiger Geſelle eine Leidenſchaft in Fetzen, in rechte Lumpen zerreißt, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meiſtens von nichts wiſſen, als verworrenen, ſtummen Pantomimen und Lärm. Ich möchte ſolch einen Kerl für ſein Bramarbaſiren prügeln laſſen; es übertyrannt den Tyrannen. Ich bitte euch, vermeidet das.

Erſter Schauſpieler. Eure Hoheit kann ſich darauf verlaſſen.

Hamlet. Seid auch nicht allzu lahm, ſondern laßt euer eigenes Urtheil euren Meiſter ſein: paßt die Geberde dem Worte, das Wort der Geberde an, wobei ihr ſonderlich darauf achten müßt, niemals die Beſcheidenheit der Natur zu überſchreiten. Denn Alles, was ſo übertrieben wäre, iſt dem Vorhaben des

Schauſpiels entgegen, deſſen Zweck ſowohl Anfangs als jetzt war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Ausdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen. Wird dies nun übertrieben oder zu ſchwach vorgeſtellt, ſo kann es zwar den Unwiſſenden zum Lachen bringen, aber den Einſichtsvollen muß es verdrießen, und der Tadel von Einem Solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauſpielhaus voll von Anderen überwiegen. O es giebt Schauſpieler, die ich habe ſpielen ſehen und von Anderen preiſen hören, und das höchlich, die, gelinde zu ſprechen, weder den Ton noch den Gang von Chriſten, Heiden oder Menſchen hatten, und ſo ſtolzirten und bleckten, daß ich glaube, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menſchen gemacht und ſie wären ihm nicht gerathen; ſo abſcheulich ahmten ſie die Menſchheit nach.

Erſter Schauſpieler. Ich hoffe, wir haben das bei uns ſo ziemlich abgeſtellt.

Hamlet. O ſtellt es ganz und gar ab! Und die bei euch die Narren ſpielen, laßt ſie nicht mehr ſagen, als in ihrer Rolle ſteht; denn es giebt ihrer, die ſelbſt lachen, um einen Haufen alberner Zuſchauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derſelben Zeit irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen iſt. Das iſt ſchändlich und beweiſt einen jämmerlichen Ehrgeiz an dem Narren, der es thut. Geht, macht euch fertig."

Die Deutſchen beſitzen über Mimik und Theaterſpiel vorzügliche Werke, von welchen ich Ihnen nur

Engel's Ideen zu einer Mimik,

Leſſing's Dramaturgie,

Tieck's dramaturgiſche Blätter

empfehle.

Auch die Gruppirungen auf der Bühne ſind von dem Schau-

ſpieler zu beachten, ſo daß ſie jederzeit ein ſchönes Tableau vorſtellen und alſo auch durch den optiſchen Geſammteindruck wirken.

Schon aus dieſem ſieht man, welch eine ſchwere und ernſte Kunſt die Schauſpielkunſt iſt, welch einen hochgebildeten Geiſt, welch eine warme Seele, welch ein tiefes Studium ſie erfordere! Wenn man nun die gewöhnlichen Leiſtungen, beſonders auf Provinzialtheatern, in Betracht zieht, ſo wird man es für nicht zu ſtrenge halten, wenn dem Theater ſein äſthetiſcher Werth nur bedingungsweiſe zugeſtanden wird. Die Kunſt leidet keinen Pfuſcher und die Kunſt, die das Leben durch ſeine eigenthümlichſte Aeußerung, nämlich durch körperliche Beredtſamkeit, durch Sprache und Bewegung darſtellen will, erheiſcht die vollendetſte Meiſterſchaft; ſonſt gewährt das Theater kein äſthetiſches Vergnügen, ja es iſt der poetiſchen Ausbildung der Menge höchſt nachtheilig. Die Nothwendigkeit, täglich zu ſpielen, hindert wohl auch die Schauſpieler, ſich für die Kunſt gehörig auszubilden und ein vollendetes Spiel einzuſtudiren. Darum ſollte beſonders in kleinen Städten, wie bei den Griechen, das Schauſpiel nur an Feſttagen ſtattfinden, wozu ſich denn ſelbſt mittelmäßige Talente unter geſchickter Leitung gehörig vorbereiten könnten. Da müßte aber freilich das Theater kein Broterwerb ſein, wenigſtens nicht dem kaufmänniſchen Speculationsgeiſte dienen. Aus demſelben Grunde haben mit Recht Schiller, Weſſenberg und manche andere Schriftſteller darauf hingewieſen, daß nur dann das Theater ſittlich zu wirken vermöge, wenn die Künſtler erſt ſelbſt ſittlich rein und lauter befunden würden, um durch ihre Darſtellungen Tugend und Ehrbarkeit zu fördern.

Doch iſt das Theater allerdings eine angenehme Erleichterung der Tagesſorgen, wohin ſich der in ermüdender Proſa umhergetriebene Geſchäftsmann des Abends flüchtet, um die Beſchwerden zu vergeſſen und frei vom Joche ſich ſelbſt und dem

Spiele der Freude zu leben. Allein um ſolche Zuſchauer zu befriedigen, iſt auch die höchſte Kunſt erforderlich, und wir haben wirklich manche deutſche Theater, wo ſolche Geiſt und Herz erweckende Darſtellungen zu ſehen ſind.

Darſtellungen von Devrient und Dawiſon zu hören und zu ſehen, wie früher von Schröder, Iffland, Seydelmann, das iſt jedenfalls ein nicht bloß unterhaltender, ſondern zugleich ein bildender und erhebender Genuß. Wie haben aber auch dieſe Männer an ihrer eigenen Bildung gearbeitet, welche Mühe hat es einem Seydelmann gekoſtet*), bis er es dahin brachte, Charakterrollen zu geben, Charaktere darzuſtellen aus Einem Guß, ſo objectiv, daß, wenn er den Cromwell gegeben hatte und gleich darauf einen polternden franzöſiſchen Koch ſpielte, man ſich zweifelnd fragte, ob das derſelbe Seydelmann ſei? Ueber Iffland ſchrieb Goethe an Heinrich Meyer (Weimar, den 3. April 1796):

„Iffland ſpielt ſchon ſeit drei Wochen hier, und durch ihn wird der gleichſam verlorene Begriff von dramatiſcher Kunſt wieder lebendig. Es iſt das an ihm zu rühmen, was einen ächten Künſtler eigentlich bezeichnet; er ſondert ſeine Rollen ſo von einander ab, daß in der folgenden kein Zug von der vorgehenden erſcheint. Dieſes Abſondern iſt der Grund von allem Uebrigen; eine jede Figur erhält durch dieſen ſcharfen Umriß ihren Charakter, und ebenſo wie es dadurch dem Schauſpieler gelingt, bei der einen Rolle die andere völlig vergeſſen zu machen, ſo gelingt es ihm

---

*) Sie können eine kurze Biographie von dieſem ehrenwerthen Schauſpieler leſen in den beim Verleger des Weihgeſchenkes erſchienenen Biographiſchen Miniaturbildern von A. W. Grube. Als Parallele iſt dort auch die kurze Biographie des berühmten engliſchen Schauſpielers Garrick gegeben, woraus Sie ſehen können, was ein vollendeter Mime zu leiſten vermag. Eine ſehr erſchöpfende, einen werthvollen Beitrag zur Aeſthetik und Schauſpielkunſt bildende Biographie Seydelmann's haben wir von Rötſcher: „Seydelmann's Leben und Wirken" (Berlin, 1845).

auch, ſich von ſeiner eigenen Individualität, ſo oft er will, zu ſepariren und ſie nur da, wo ihn die Nachahmung verläßt, bei gemüthlichen, herzlichen und würdigen Stellen hervortreten zu laſſen. Er hat eine große Gewandtheit des Körpers und iſt Herr über alle ſeine Organe, deren Unvollkommenheit er zu verbergen, ja zu benutzen weiß. Die große Fähigkeit ſeines Geiſtes, auf die Eigenheiten der Menſchen aufzumerken und ſie in ihren charakteriſtiſchen Zügen wieder darzuſtellen, erregt Verwunderung, ſowie die Weite ſeiner Vorſtellungskraft und die Geſchwindigkeit ſeiner Darſtellungsgabe. Schließlich aber ſowie anfänglich iſt mir der große Verſtand bewundernswerth, durch den er die einzelnen Kennzeichen des Charakteriſtiſchen auffaßt und ſo zuſammenſtellt, daß ſie ein von allen anderen unterſchiedenes Ganze ausmachen."

Uebrigens bleibt auch die vollendetſte Darſtellung immer mit zu vielem Sinnenreiz verbunden, als daß ein häufiger Beſuch des Theaters, beſonders der Jugend, zu empfehlen ſei. Vorzuziehen wäre Recitation claſſiſcher Werke, wie ſie der vortreffliche Dramaturg Tieck in ſeinen gebildeten Kreiſen veranſtaltete. Holtei hat verſucht, dieſe Kunſt auf ſeinen Reiſen dem deutſchen Publicum zu empfehlen. Goethe ſelbſt hat ſich folgendermaßen über ihn geäußert: „Unſer Vorleſer macht ſeine Sache gut; ich habe ihn bei mir zu Tiſche geſehen, wo er als angenehmer Geſellſchafter erſchien. Es ſei mit ihm wie es ſei, er bringt eine gewiſſe allgemeine Anregung in unſeren Kreiſen hervor. Ein wirklich gebildetes Publicum muß doch einmal Stand halten, hören, was es ſonſt nicht vernähme, und gewinnt dadurch ein neues Ingredienz zu ſeinem Stadt-, Hof- und Engländerklatſch, wodurch denn der Augenblick einigermaßen bedeutender wird."

Ausführlicher hat ſich über das Talent des damals noch jungen Mannes A. Schumacher im Morgenblatt ausgeſprochen. Er ſagt u. A.: „Herr Karl v. Holtei iſt eine jener Erſcheinungen

in der Kunstwelt, welche man die Vermittler des Genies nennen möchte, weil sie es vorzugsweise verstehen, in die Tiefen des schaffenden Genius einzudringen, und was sie in seinen geheimnißvollen Gemächern erlebt, bis auf den Tact des Pulsschlages genau, treu und lebendig wiederzugeben. — Herr v. Holtei hat Hamlet und Cäsar gelesen! Gelesen? Nein, hingezaubert! Jeder Charakter in blendender Klarheit, jedes Licht, jeder Schatten, dem Gesammtzwecke dienend, so arrangirt kein Regisseur! — Geht hin, ihre Alle, die ihr Shakespeare auf der deutschen Bühne gesucht habt, hier findet ihr ihn in einer Vollkommenheit wie nie. Sein Geist wird über euern Häuptern wehen, und das, was die Bühne vom Trödler hat, das werdet ihr wohl nicht vermissen?!

Sein Verdienst als recitirender Schauspieler bei diesen Vorlesungen darf endlich nicht geringer angeschlagen werden. Wer da hört, wie er die entgegengesetztesten Empfindungen in einem Strome des Vortrages antithetisch nebeneinander stellte, wer weiß, was oft das Studium einer Rolle kostet und begreifen kann, welche Aufgabe es ist, seine Phantasie zugleich in hundert Charakteren auszuprägen, wer die Gefahr des Uebertreibens begreift, die ihr so nahe liegt, und die materiellen Schwierigkeiten einer so langen und vielfordernden Vorlesung ermessen kann, der wird auch willig annehmen, daß es Herrn v. Holtei wenigstens eben so viel Studium gekostet hat, uns den Shakespeare so meisterhaft zu lesen, als es dem Virtuosen kostet, irgend ein Instrument zu spielen, welches in keinem Falle, sei es an Umfang oder zarter Empfänglichkeit, der menschlichen Seele gleichkommt."

Nicht minder genial im Vorlesen und Declamiren wie im dramatischen Vortrag war L. Tieck. Sein ebenso vielseitiger als scharf eindringender Geist, sein feiner ästhetischer Sinn, sein klangvolles Organ, seine beweglichen Gesichtszüge, verbunden mit großer Ruhe des Gemüths und sicherer Selbstbeherrschung, wirkten

zuſammen, um ſeine Zuhörer vollſtändig zu bezaubern. Am Geburtstage ſeiner Frau führte er einmal ganz allein aus dem Stegreife (Steffens*) hatte ihm das Thema gegeben) ein Stück auf, in welchem ein junger Liebhaber und ein Orangutang die nämliche Perſon war — und Tieck wußte die verſchiedenen Charaktere ſo lebendig treu und anſchaulich in veränderter Miene, Geberde und Sprache zu geben, daß man gar nicht mehr daran dachte, das Stück werde von Einer Perſon geſpielt. Steffens übertreibt nicht, wenn er meint, Tieck würde, wenn er auf dem Theater erſchienen wäre, der größte Schauſpieler ſeiner Zeit geworden ſein.

Mit der Schauſpielkunſt iſt die Orcheſtik oder Tanzkunſt verbunden, die das Schöne und das Poetiſche durch Bewegungen des Körpers und durch Pantomime darzuſtellen hat. Dieſe Darſtellungen nennt man Ballette oder Pantomimen. Auch hier iſt die erſte und vorzüglichſte Regel: veredelte Natur, alſo Wahrheit ohne Künſtelei. Wenn man nun Verdrehungen der Glieder, Zehenſpitzenbravouren, unanſtändiges Ausſtrecken der Beine, gewaltige Sprünge, tobendes Untereinanderſtürmen, unnatürliche Grimaſſen u. dergl. zu ſehen bekommt, ſo kann das nicht ſchöne Kunſt genannt werden; es iſt wahre Seiltänzerei, bei der weder Geiſt noch Herz, höchſtens die Sinnlichkeit Genuß hat. Wie ganz anders müſſen nach den Beſchreibungen und nach den Skulpturarbeiten die Tänze der Griechen geweſen ſein! Welche Anmuth, welche ſtille Heiterkeit und welcher Adel der Geſinnung belebte jene Gruppen! ſelbſt die Bacchantinnen ſind äſthetiſcher, und die Faunen tanzen wenigſtens natürlicher. Dieſe Unnatur auf den Bühnen theilte ſich auch unſern Geſellſchaftstänzen mit. Da iſt alles Poetiſche außer Acht gelaſſen. Früher war das

*) Was ich erlebte IV, 371 ff.

ſteife, manierirte Menuet, der lächerlichſte Puppenernſt; jetzt wüthendes Toben in der Galoppade und im Walzer, wo aller Anſtand aufhört und Sittſamkeit mit der Geſundheit geopfert wird. Vergebens predigen kluge Hausväter, vergebens holt ſich der Tod jährlich die blühendſten Mädchen vom Ballhauſe weg! An dieſen Ausartungen trägt Mangel an Sinn für echte Poeſie und Grazie die Schuld.

Sechsundſechzigſter Brief.

Ich kann nicht unterlaſſen, Ihrem regen äſthetiſchen Sinne einige Anſichten über die Gartenkunſt mitzutheilen, die ja heutzutage ſo mannichfach gepflegt und ſo vielfach in unſer Leben hineingezogen worden iſt. Daß wir die öffentlichen Plätze in den Städten parkartig ſchmücken, daß in ehemaligen Stadtgräben und auf Feſtungsmauern, an den Ufern der Flüſſe und rings um die Villen der Großen ſchöne Anlagen im engliſchen Stile entſtehen, iſt ein ſehr erfreuliches Zeichen von der Entfaltung eines geſunden Sinnes für die Schönheit des Lebens. Manche Menſchen, welche den Geſchmack für Naturſchönheit verloren haben, erhalten eine Anregung deſſelben durch die Blumen und Bäume und ſchönen Gärten, und ſo bilden dieſe ein Vermittlungsglied zwiſchen dem überbildeten Menſchenleben und dem rohen Naturleben.

Die Gartenkunſt wird von manchen Aeſthetikern für keine freie ſelbſtändige Kunſt ausgegeben, ſondern nur als verſchönernde Kunſt gefaßt, welche dazu dient, das Menſchenleben anmuthiger zu machen, den Genuß der Natur ihm nahe zu bringen und die menſchlichen Wohnungen mit Reizen zu umgeben, die den

Luxus und die Pracht erhöhen. Aber die Gartenkunſt iſt ſo gut eine ſchöne Kunſt, voll eigenen ſelbſtändigen Lebens, wie die Landſchaftsmalerei, vor welcher ſie noch das voraus hat, daß ſie die Idee einer Landſchaft mit dem lebendigen Stoffe, alſo auch mit den lebendigen Reizen der Natur ſelber darſtellt. Ein Landſchaftsmaler, der weiter nichts verſtände, als bloß eine Landſchaft zu copiren, wäre freilich noch kein Künſtler, und ſo iſt auch ein Gärtner, der Blumenbeete anzupflanzen, Baumgruppen anzulegen und krumme Wege zu ziehen verſteht, noch kein Künſtler, ſowie ein hübſch regelmäßig, ja höchſt nett und freundlich angelegter Garten noch kein ſchöner Garten, folglich kein Kunſtwerk iſt. Der Landſchaftsmaler wie der Kunſtgärtner ahmen zwar Beide die Natur nach, aber ſo, daß ſie freiſchöpferiſch ihre Idee in das der Natur abgelauſchte Bild hineinlegen, ſo daß dieſes eine Schöpfung und folglich eine Offenbarung des Menſchengeiſtes wird. Der Bildhauer ahmt auch die ſchöne Menſchengeſtalt nach, aber die ſchöne Natur iſt des Menſchen freie Schöpfung und ſtellt Ideale dar, die in der Natur als ſolcher gar nicht zu finden ſind.

Der Kunſtgärtner muß mit dem Maler wetteifern, das Bild einer ſchönen Gegend uns lebendig vor die Seele zu ſtellen. Was iſt es aber, das einer Landſchaft den ſchönen Charakter verleiht? Es ſind eine Menge von Naturgegenſtänden und eine Mannichfaltigkeit verſchiedener Erſcheinungen, die harmoniſch zu einer Einheit der Art verknüpft ſind, daß die Geſammterſcheinung als ein Einiges, Ganzes nicht bloß vor dem äußern Sinne ſich darſtellt, ſondern auch auf den innern Sinn wirkt und das Gemüth in eine beſondere und eigenthümliche Stimmung verſetzt. Es ſind die Gefühle des Erhabenen, Schauerlichen, Anmuthigen, Lieblichen, des Romantiſchen, Schwärmeriſchen, Idylliſchen, die genau dem heroiſchen oder romantiſchen oder idylliſchen Charakter der Gegend entſprechen. So muß uns auch der Landſchaftsmaler in

seinem Gemälde ein in sich vollendetes und abgeschlossenes Ganze darstellen, das, indem sich die Idee des Künstlers vollkommen darin abspiegelt, unser Gemüth in eine solche Stimmung versetzt, daß wir den Gedanken, der in dem Gemälde wie die Seele in dem Körper lebt, auch lebendig in uns empfinden. Und so muß auch der Gartenkünstler seine Ideen des Schönen so lebendig in den Gartenanlagen auszudrücken verstehen, daß unser Gemüth in eine entsprechende Stimmung versetzt wird. Es brauchen nicht meilenlange Parks zu sein, um das Schöne der Natur künstlerisch zu reproduciren, es kann schon ein kleiner Garten den vollsten Anspruch auf Schönheit machen, wenn in ihm ein schöpferischer Gedanke einen vollkommenen Ausdruck gefunden hat. Ist ja doch auch nicht bloß das Heldengedicht ein schönes Gedicht, sondern auch das kleine Idyll und das kurze Lied.

Zur Schönheit eines Gartens gehört aber Zweierlei. Erstens müssen wir die Natur darin wiederfinden, ihren Gesetzen und Bildungen darf nicht Hohn gesprochen, ihr freies Leben nicht gewaltsam unterdrückt sein. Zweitens müssen wir aber die vom ästhetischen Gedanken des Künstlers beherrschte und geformte Natur, wir müssen die Kunst in der Natur finden. Der rohe, wilde Naturtrieb muß gebändigt, die üppige, die Form überwuchernde Kraft muß in das Gesetz des vernünftigen Geistes eingeschlossen werden. Beide Rücksichten müssen sich durchdringen, keine darf unter der andern leiden. Der Zweck des schönen Gartens muß aber freies ästhetisches Wohlgefallen sein, und darf weder in dem bloß Angenehmen, noch in dem bloß Nützlichen gesucht werden. Die Gärten der alten Griechen und Römer hatten bloß das Angenehme und Nützliche sich als Zweck gesetzt. Sie erinnern sich wohl aus der Odyssee (VII. 112—132) der vom Dichter so hochgepriesenen Gärten des Alkinoos; die mögen wohl mit Blumen

geſchmückt geweſen ſein, waren aber gewiß nichts anders als anſprechend eingerichtete Obſt- und Weinpflanzungen. Romantiſcher iſt allerdings die Grotte der Kalypſo (Odyſſee V, 63—73), doch aber wohl ein Werk der Natur, nicht der Kunſt. Die Gärten, welche die Griechen bei ihren Landhäuſern und Meiereien anlegten, waren Obſt- und Gemüſe- und Blumengärten, mit ſchattigen Bäumen und kühlendem Waſſer; die Gärten der Philoſophen zu Athen beſtanden aus ſchattigen vom Iliſſus durchſtrömten Plantagen, aus deren Dunkel hier und da eine Statue blickte. Alſo: wohl einzelne Schönheiten, aber keine Geſammtſchönheit, keine Gartenkunſt. Das Bedürfniß — erfriſchendes Obſt, erfriſchendes Quellwaſſer, kühlender Schatten — war das Maßgebende. Auch die Römer legten wohl künſtliche Grotten, ſogar in ihren Paläſten zu Rom an, aus dem gleichen Verlangen nach Kühlung. Bei den Villen benutzte man ſchöne Ausſichten auf den Anhöhen und an den Meeresufern, aber die Villen ſelber mit ihrer Eleganz und Bequemlichkeit waren die Hauptſache; der Garten war ſchön, wenn die Villa ſchön war. Die Alten ſtanden zur Natur in einem andern Verhältniß als wir; ſie ſchwärmten nicht für dieſelbe; es fehlte ihnen jene Innigkeit und Sinnigkeit, mit welcher ſich der deutſche Geiſt in das geheime Weben derſelben verſenkt, und wenn ſie allerdings jeder Quelle, jedem Baume eine Gottheit gaben, ſo waren ſie doch weit entfernt von dem ahnungsvollen Naturcultus unſerer Vorfahren. Daher erklärt es ſich denn auch, daß ſie es ebenſowenig zur Gartenkunſt brachten als ſie eine Landſchaftsmalerei hatten.

Das Mittelalter war zu ſehr in Völkerkämpfen und in der Gewinnung eines eigenen geiſtigen Lebens befangen, um jenen freien Standpunkt zu finden, auf welchem die Schönheit eines Gartens zum vollen Bewußtſein kommt. Karl der Große richtete ſeine Aufmerkſamkeit wieder auf den Gartenbau, aber als guter Oekonom, des Nutzens willen. Als nach mehreren Jahrhunderten

die Künſte und Wiſſenſchaften wieder in Italien aufblüheten, fing man auch an, Luſtgärten anzulegen, deren Schönheit weithin geprieſen wurde, obwohl ſie über das Angenehme und Reizende ſich ſchwerlich erhoben hat. Später bildete ſich in Frankreich ein neuer Geſchmack in Gartenanlagen. Ganz jener Richtung des franzöſiſchen Volkes angemeſſen, die alles Leben der Mode unterwarf, zu welcher vom Hofe der Reſidenz immer der Anſtoß gegeben wurde, und welche das Zopf- und Perrückenthum auch in die Poeſie brachte, wurde in dieſen Gärten die Natur beſchnitten, das Lineal und die Schnur an Bäume und Gebüſche gelegt, und das Ebenmaß (die Symmetrie) auf's Aeußerſte getrieben. Mit Ausnahme der in der That großartig angelegten Springbrunnen war es mehr ein eiteles Prunken, als wirkliche Schönheit, die ja immer einfach und natürlich iſt. Die Holländer ahmten den Franzoſen nach, und ſind noch heutzutage Liebhaber der beſchnittenen Bäume, die ſie womöglich an den Stämmen noch mit Firniß überſtreichen. Aber an ſolchen Ausartungen nahmen zuerſt die Engländer ein Aergerniß. Ihr geſunder, allem Zwang abgeneigter Sinn verwarf die Feſſeln, die man der Natur anzulegen ſich ſo viel Mühe gab. Doch wie ſo leicht ein Extrem in's andere führt, geſchah es auch hier. Die Gärten ſollten bloß natürlich ſein, und wurden ſo eine matte Copie der natürlichen Landſchaften. Dazu kam, daß man in dieſe engliſchen Gärten noch eine Menge Tempel, Burgen, Klöſter und Einſiedeleien, idylliſche Hütten und romantiſche Ruinen hineinſtopfte, ſo daß von der wirklichen Natur auch nichts mehr blieb. Man iſt indeß von dieſer Ausartung des guten Geſchmacks glücklich zurückgekommen und hat das Richtige gefunden. Man hält ſich an die Oertlichkeit, ſucht aus dieſer zu machen, was ohne Ziererei und Spielerei gemacht werden kann, und weiß ſelbſt die ökonomiſchen Vortheile mit der äſthetiſchen Anmuth eines Landſitzes zu verknüpfen.

Uebrigens darf man nicht glauben, daß in einem englischen Park das Muster vollendeter Gartenschönheit erreicht sei; sondern es ist darin der richtige Weg gezeigt, den die Gartenkunst betreten muß, wenn sie schön sein will. Der eigentliche Blumengarten mit seinen Lusthäuschen und sonstigen Zierden ist in der Nähe des Hauses und bildet den sogenannten pleasure-ground. Nur in sehr großen Parks steht hier und da ein Obelisk, eine Pyramide oder ein Thurm, um vom Schloß aus eine Ansicht zu gewähren. Sonst sind die Kiosks, Tempel, Einsiedeleien aus dem eigentlichen Parke verbannt. Statt deren enthält er fruchtbare, wohlbestellte Aecker, schöne grüne Wiesen und reichbelaubte stattliche Bäume aller Art, unter denen meist Eichen und Buchen vorherrschen. Diese bilden einzelne wirksame Gruppen, aber größere Gehölze sind selten, und vollends ein mehrere Quadratmeilen großer Wald, wie der in seiner Art einzige von Fontainebleau, ist in ganz England nicht zu finden. Von Springbrunnen und künstlichen Wasserfällen ist man in England kein Freund, in geradem Gegensatz zum französischen Geschmack. Dagegen weiß man jedes Flüßchen oder Bächlein in das Bereich des Parks hineinzuziehen und in mannichfachen Krümmungen hindurchzuleiten. Ja, wenn es ganz an fließendem Wasser fehlt, gräbt man wenigstens einen Kanal, giebt ihm eine gefällige Wellenlinie, verdeckt Anfang und Ende mit Gebüsch und erzeugt so den Schein eines fließenden Wassers. Einem allzuregelmäßigen Teiche weiß man die unregelmäßigen und mannichfaltigern Ufer eines Sees zu geben; man vermeidet auf alle mögliche Weise das Gesuchte und Steife.

Wir nach unserm Geschmack würden in den meisten englischen Parks mehr Schatten und vom Gebüsch umlaubte engere Wege verlangen; doch bei der gleichmäßiger temperirten Luft und der häufiger verdeckten Sonne in England ist das Bedürfniß nach Schatten geringer. Das Wohnhaus liegt immer auf einer sanften

Anhöhe, alle Bäume ſind aus ſeiner Nähe verbannt, damit Licht, Luft und Sonne kein Hinderniß finden. Die Zimmer ſind auch im heißen Sommer nicht heiß, weil ſie geräumig und hoch, und der Fenſter ſehr ökonomiſch angebracht ſind, doch ſo, daß es an Licht durchaus nicht fehlt. Tritt man nun aus dem Hauſe, ſo hat man zum Genuſſe zunächſt das, was wir „Garten" nennen; in dem Maße aber, als man weiter ſpaziert, tritt mehr und mehr die Landſchaft als ſolche hervor. Auf den ſmaragdgrünen Wieſen weiden halbzahme Hirſche und Rehe, man hat die lachende Feldflur und das erquickende Grün der Bäume und fühlt den Blick nie beengt, die Phantaſie überall angeregt. Die weidenden Pferde, Kühe und Ziegen dringen ſogar bis nahe an's Schloß vor, und die leichten freien Bewegungen dieſer Thiere, denen man es anſieht, wie wohl ſie ſich fühlen, geben dem Ganzen einen unbeſchreiblichen Reiz.

Doch ich muß nun abbrechen und begnüge mich damit, Ihre Wißbegierde gereizt zu haben. Wollen Sie Näheres über die eigenthümliche Anlage engliſcher Parks erfahren, ſo leſen Sie das ſehr gut geſchriebene Werk der Johanna Schopenhauer „Reiſe durch England und Schottland", worin den Parks ein eigenes Capitel gewidmet iſt. Das Beſte hat aber Fürſt Pückler*) über die Gartenanlagen geſchrieben, und in ſeinem Muskau hat er trefflich ſeine Ideen realiſirt. Wie merkwürdig, daß der vielgereiſte Mann in dieſer ſeiner Schöpfung nicht hat die Tage ſeines Alters verbringen mögen!

Die Reichen und Großen würden ſich ein großes Verdienſt um ihre Mitmenſchen erwerben, wenn ſie in ihren Vaterſtädten für Gartenanlagen und Verſchönerung öffentlicher Plätze wirkſam

*) Briefe eines Verſtorbenen. Ein fragmentariſches Tagebuch aus England, Wales ꝛc. in den Jahren 1828 und 29. 1. und 2. Theil. 3. Auflage.

wären. Sie würden ſich Tempel bauen im größten Stile, worin Arm und Reich ſich vergnügte und erheiterte und dankbar den Stifter ſolcher Freude verehrte. Es wäre dies ein ſegensreicher Beitrag zur äſthetiſchen Bildung des Volkes.

Leben Sie wohl, theure Freundin; noch einen Brief zum Schluß, und ich habe meine Aufgabe, ſo weit es in meinen Kräften ſtand, gelöſt.

Siebenundſechzigſter Brief.

So ſind wir denn am Schluſſe unſerer äſthetiſchen Unterhaltungen. — Zwar hätte ich Ihnen noch Vieles zu ſagen; allein es müßte eben mit lebendem Worte, d. h. mündlich geſagt werden; am beſten wäre es wohl, ich könnte mich wieder wie vormals an Ihr Tiſchchen ſetzen, mit Ihnen Homer's Odyſſee, die beiden Iphigenien oder dergleichen leſen. Allein ſo gut wird es mir nicht wieder werden, und leider muß ich Ihnen ankündigen, daß ſelbſt meine Briefe kürzer werden ſollen, da mich anderweitige Beſchäftigungen auf eine Zeitlang in Anſpruch nehmen. Indeß würde ich mir zu viel einbilden und Ihrem Geiſte zu wenig zumuthen, wenn ich glauben ſollte, daß es noch weiterer Anregung von mir bedürfe, um Sie im Wahren, Guten und Schönen zu erhalten. Wem einmal das Auge aufgegangen für ſolche Reize, wer einmal die Muſe erſchaut in ihrer ewigen Jugend und Heiterkeit, der läßt nimmer von ihr; immer wird er wieder die Höhen ſuchen, wo er ſie gefunden, immer das anmuthige Spiel in ſeiner frohen Seele wiederholen und nachgenießen, welches er von ihr gelernt; ſein Geiſt wird nicht altern, wenn auch die Sinne er-

matten, und die Thorheiten und Laſter dieſer Welt können nicht Gewalt haben über ihn, ſo wenig als die Leiden und Sorgen dieſes Lebens, die vor ſeinem verklärten Auge milder ſich geſtalten und Blumen auf dem Klippenpfade erzeugen. Wohl giebt es eine äſthetiſche Bildung, die der menſchlichen Glückſeligkeit nicht erſprießlich iſt, die beſonders dem weiblichen Geſchlechte verderblich und ſchädlich werden kann, wenn man bei Ausbildung der Phantaſie und des Geſchmacks verſäumt hat, Herz und Verſtand zugleich auszubilden, und ſo die Harmonie der Seele ſtört. Da entſteht jene Affectation ſchöner Gefühle, die ohne innern Gehalt nur nach äußerm Scheine ſtrebt und mit ihrer lächerlichen Eitelkeit jedem Vernünftigen unerträglich wird; oder jene überſpannte Denk- und Empfindungsweiſe, die ſich ganz in phantaſtiſche Träume verliert und nicht ſelten das Leben in Jammer und Ekel und Wahnſinn verwandelt. Wendet ſich aber das Schönheitsgefühl mehr zum Sinnlichen, da bemächtigt ſich unſerer der unerſättliche Hang zum Vergnügen und jene Geſinnungsloſigkeit, die gegen allen Ernſt des Lebens, gegen Pflicht und Recht, gegen Gott und Menſchen unempfindlich macht und die Seele hinreißt, nur ſich zu leben in gemeiner Verworfenheit. Doch eine ſolche Verirrung des Geiſtes hat der nicht zu fürchten, der ſich gewöhnt hat, mit klaren und ſichern Augen die Sinneswelt anzuſchauen, der aber auch zugleich die Kraft beſitzt, dem Leben die Richtung zum Idealen zu geben und ſo das Endliche mit dem Unendlichen, das Irdiſche mit Göttlichem zu verſchmelzen. Solches Idealiſiren iſt dann nicht *Schwärmen*, ſolche Poeſie des Lebens iſt dann nicht *Phantaſterei*; es iſt wahre *Humanität*, die uns vom Joche der thieriſchen Natur und allen mit ihr verbundenen Uebeln befreit. Wohl genügen ſich Tauſende mit ihrer proſaiſchen Weiſe und

„Wandeln und weiden
Im dunkeln Genuß
Des augenblicklichen
Beſchränkten Lebens!“

Aber es iſt ein dürftiges Raupenleben, in welchem keine Saite des Herzens wiedertönt, der Farben munteres Spiel vergebens das Auge reizt und die Stunden im beſchwerlichen Zug der Sorgen dahin ſchleichen über die Gräber des Lebens; es iſt dies die gemeine Wirklichkeit, das ſtarre Leben ohne Anmuth und Heiterkeit, die alternde Sorge ohne den erfriſchenden Blick der Schönheit. Ja, ſelbſt Sittlichkeit und Tugend fördert Kunſt und Poeſie. „Der Rohe,“ ſagt Schiller, „folgt den Sinnen, der bloß Sittliche der Vernunft in ſogenannter Freiheit, die aber oft ſehr unfreiwillig iſt. Der Aeſthetiſche hat eine Kraft mehr über das Sinnliche, einen Reiz mehr für das Wahre und Gute; der Geſchmack macht dem Willen Raum durch ſein Streben nach Regelmäßigkeit, Ordnung und Harmonie, und er iſt oft ſtärker als alle übrigen Kräfte, als alle Gewalten des Lebens, das Böſe zu beſiegen, das Widerſtrebende der menſchlichen Natur zu bändigen. Edle Neigungen ſteigen leichter auf in einem feingebildeten Herzen; dem Anſtand und der feinen Sitte unterliegt weit eher Gemeinheit, grobe Sinnlichkeit, Laſter und Barbarei, als dem bloßen Vernunftgeſetze.“ Die Schönheit faßt den Menſchen bei ſeiner ſinnlichen Seite, um das Sinnliche mit dem Geiſtigen zu vermählen, ſie verknüpft zwei Welten mit einander, gleich der Religion, welche die Erde an den Himmel knüpft. Darum reichen ſich auch Kunſt und Religion freundlich die Hand, und das Religiöſe kann nicht ſein ohne das Aeſthetiſche im höhern Sinne.

Darum, liebe Freundin, bleiben Sie getreu dem Schönen, das, wie dereinſt Venus Urania mit Minerva und Juno, ſtets vereint mit Weisheit und Tugend, mächtig wirkt. Auch in die Hand

Ihres Geſchlechts hat die wohlthätige Gottheit die Pflege der Kunſt gelegt, mehr als einmal hat ſich die verirrte Menſchheit, durch daſſelbe geleitet, wieder zurechtgefunden, und wo ein großer Sänger die Welt entzückte mit ſeinem Liede, hat meiſt eine holde Frau, eine treue Mutter, ein zartes Mädchen ihm die Harfe geſtimmt.

Leben Sie wohl! Wenn ich Sie künftig Ihre Pfade wandeln ſehe, von aller Anmuth und Heiterkeit der Grazien umfloſſen und ſelig im Genuſſe des Schönen hinan zu jenem ſonnenlichten Ziele, wo Weisheit und Tugend ihre Freunde mit Palmen kränzt, dann bin ich reich belohnt.

Druck der Hofbuchdruckerei (H. A. Pierer) in Altenburg.

RETURN TO ⟶ CIRCULATION DEPARTMENT 202 Main Library 2135

LOAN PERIOD 1 HOME USE	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS

Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.

Books may be Renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW

FEB 4 1987		
REC. CIR. APR 27 '87		

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
BERKELEY, CA 94720

FORM NO. DD6,

GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY

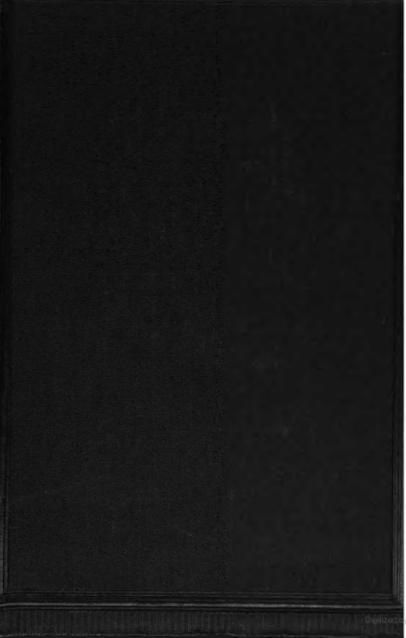
B000886963

YC 30753

M30087

BH193
O4
1871

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY


Digitized by Google